This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

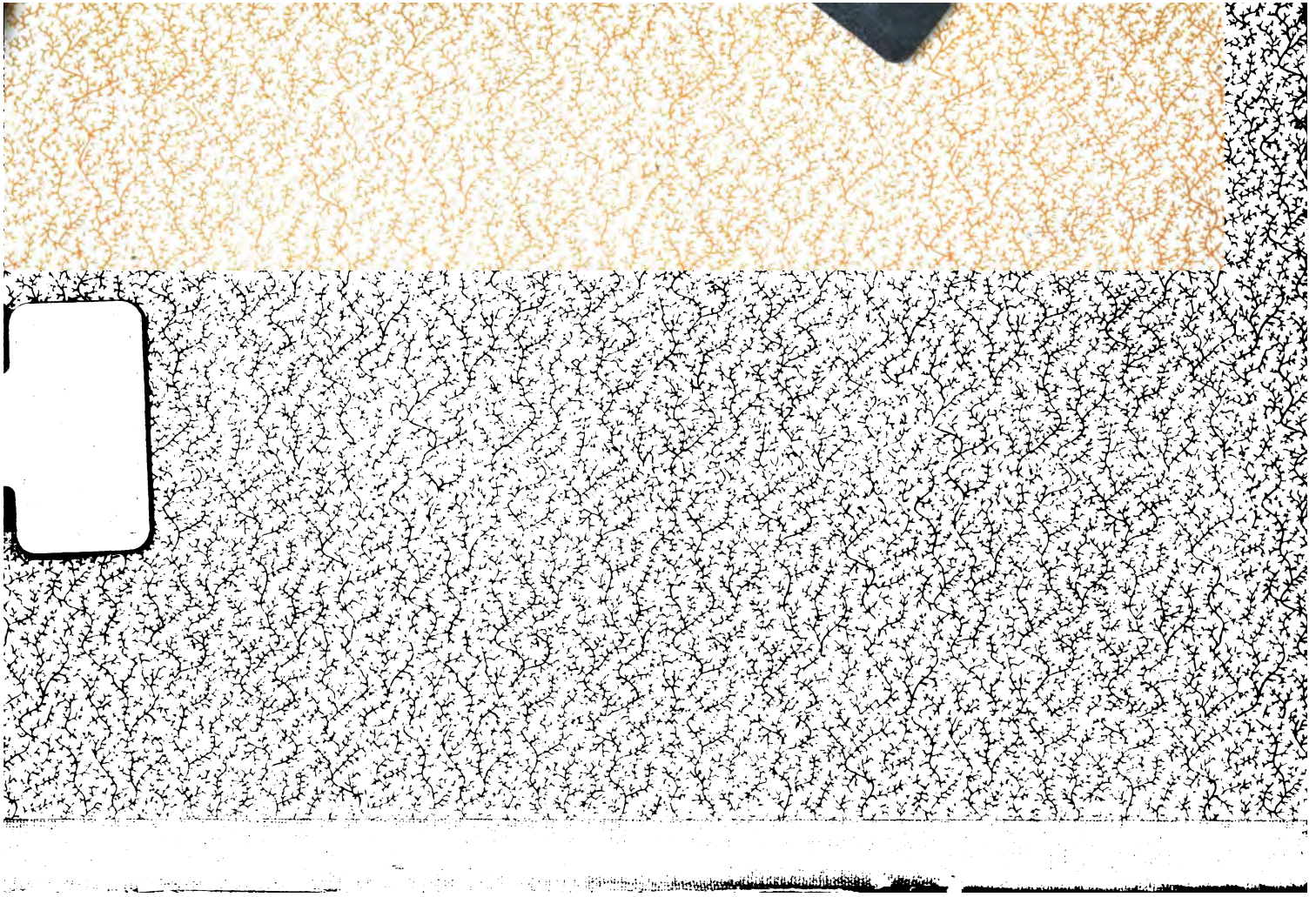
+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

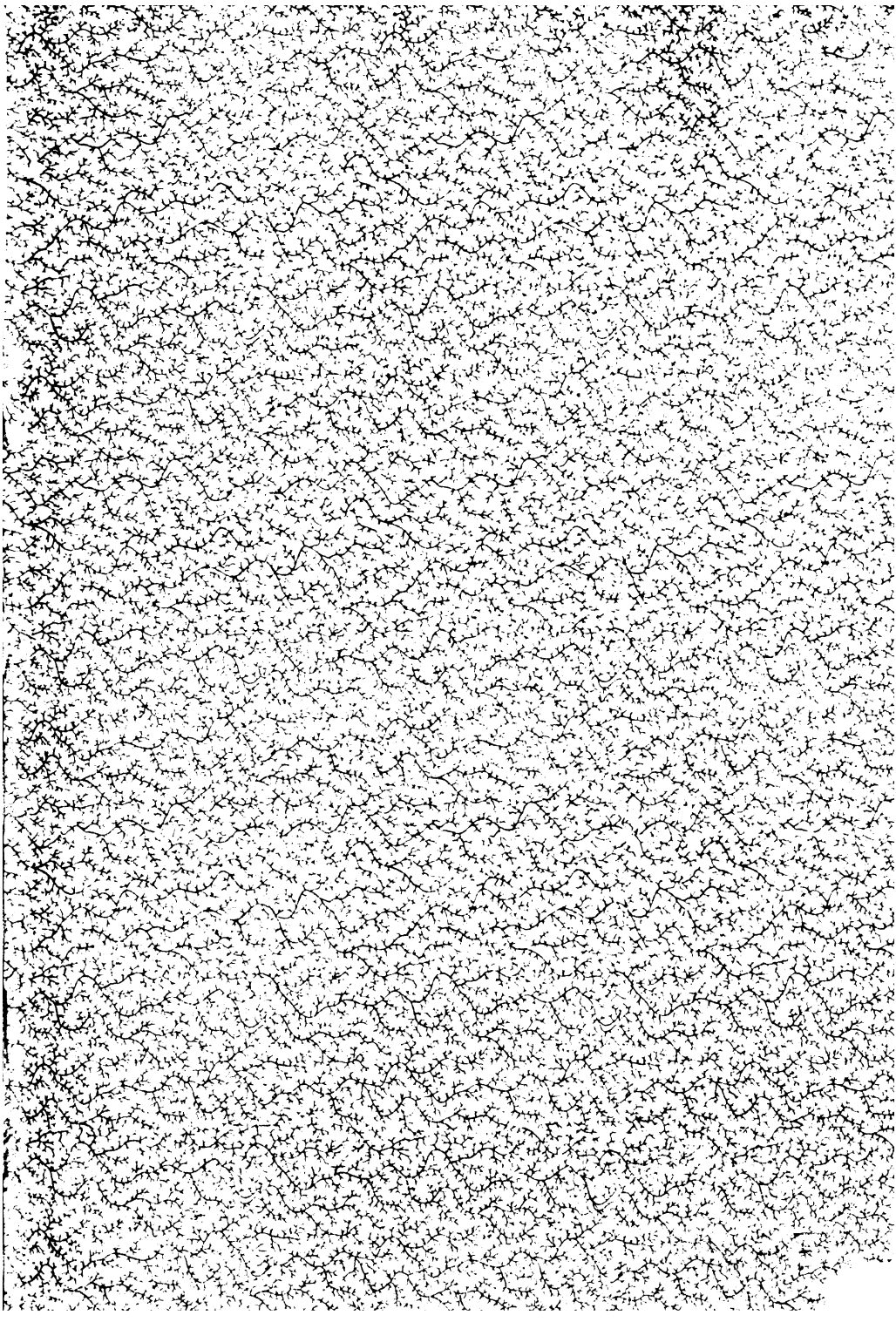
+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.





Zur Kritik

des

modernen Dramas.

Vergleichende Studien

von

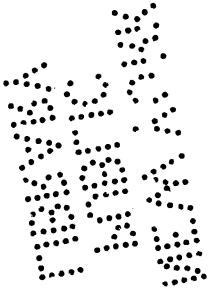
Rudolf von Gottschall.

Berlin.
Allgemeiner Verein für deutsche Litteratur.
1900.

THE NEW YORK
PUBLIC LIBRARY
201070

Inhalt.

	Seite
Vorwort	V
Jungdeutsch und Jüngstdeutsch	1
Die Jüngstdeutschen des achtzehnten Jahrhunderts	13
Glossen zur Ästhetik des Häßlichen	51
Jüngstdeutsche Dramen	83
Der Monolog im Drama	109
Der Dialekt im Drama	127
Victorien Sardou und der Naturalismus	145
Die Ausländerei auf den deutschen Bühnen	195
Die Frauengestalten der modernen Bühne	223
Zur neuesten Litteraturgeschichtschreibung	246
Die altbritischen Stürmer und Dränger	266



Vorwort.

Die Revolution der Litteratur, die sich so pomphaft angekündigt und die insoweit vollständig berechtigt war, als sie sich gegen eine Epoche wandte, in welcher antiquarischer Kram und öde Bänkelsängerei die Vorherrschaft hatten, ist jetzt zu einem Abschluß gelangt, und gerade bei ihren Hauptvertretern ist eine rückgängige Bewegung unverkennbar, während die dii minorum gentium noch immer an den Stichwörtern und Vorschriften einer unausgegorenen Ästhetik festhalten, die sich im Verlaufe der litterarischen Bewegung abgelagert hat. Es kann nicht der Zweck dieser Studien sein, eine eingehende und zusammenhängende Darstellung der jüngsten dramatischen Litteratur zu geben; doch wir wollen sie von zwei Seiten näher beleuchten.

Einmal vom Standpunkte der Weltlitteratur aus. Ohne der unhistorischen Weisheit des Ben Akiba zu huldigen, wird man doch zugeben müssen, daß vieles in der Litteratur dagewesen ist, vieles sich einfach wiederholt, daß aber gerade dasjenige, was in der jüngsten Bewegung als ein Haupttrumpf ausgespielt wird, das geschlechtliche Problem und

die kecke Behandlung desselben zur Signatur mehrerer Litteraturepochen gehörte, die auch in der Darstellungsweise in einem oft stark realistischen, oft hyperbolisch überschwänglichen Stil große Verwandtschaft mit den Jüngstdeutschen haben. Wir rechnen dazu besonders die Stürmer und Dränger des vorigen Jahrhunderts und die altbritischen Zeitgenossen Shakespeares; die Gesamtcharakteristik dieser beiden Litteraturepochen wird, ohne daß die Parallele überall im einzelnen durchgeführt würde, unsere Ansicht bestätigen. Wenn aber die waschechten Modernen eine Poesie des vierten Standes bevorzugen, obgleich das Proletariat auf die Länge keine genügende Ausbeute für die Dichtung gewähren kann bei der Armut der sich hier stets wiederholenden Motive, so gelang es dieser Poesie weder den Litteraturmarkt in Bezug auf die Romandichtung zu beherrschen, noch sich ausschließlich der Bühne zu bemächtigen. Hier kommt vor allem das soziale Drama in Betracht, welches ebenfalls den Trumpf des Modernen ausspielt, sich aber meistens in Salonkreisen bewegt und von Paris herüber die deutsche Bühne beherrscht. Man kann dies als das Drama Victorien Sardous bezeichnen, des erfolgreichsten Dramatikers des neuen Frankreich, und ein Charakterbild desselben giebt zugleich die beste Illustration seiner deutschen Nachfolger. Wir rechnen dazu nicht nur Lindau, Lubliner, Philippi, Blumenthal, sondern wir finden dieselben auch in den Reihen der Modernen der jüngsten Richtung, wenigstens in einigen Erzeugnissen derselben. So in den ersten und erfolgreichsten Dramen von Hermann Sudermann, und selbst bei Gerhart Hauptmann, bei dem die gleichartige Weltlitteratur nachweisbar abgefärbt hat, ist der Einfluß der neufranzösischen Dramatik

keineswegs ausgeschlossen, wenn auch hier nicht Sardou, sondern Daudet die Quelle ist, aus welcher die Muse des Schlesiers geschöpft hat. Die Kneipen- und Stallatmosphäre des „Fuhrmann Henschel“ ist noch durchsichtig genug, daß man für die wirksamste Wendung desselben das Vorbild in „Fromont junior und Risler senior“ erkennt, denn wie der gutmütige und vertrauensselige Risler durch die Entdeckung der Untreue seiner Gattin in eine leidenschaftliche Aufregung versetzt wird, so ergeht es auch dem wackern Fuhrmann Henschel, und die beiden an sich ziemlich langweiligen Charaktere werden durch diesen Ausbruch ihrer Leidenschaft auf einmal der Teilnahme des Publikums nahe gerückt.

Ein zweiter Gesichtspunkt der Sammlung ist die Aufdeckung der Schäden, welche durch die Einseitigkeit der neuen Richtung, die zum Teil eine verknöcherte, besonders an den Theatern grassierende Dogmatik zur Folge hatte, hervorgerufen wurden. Dies gilt von den Ausartungen, welche der Kultus des Häßlichen mit sich brachte und die wir in die Beleuchtung eines geistvollen Philosophen rücken; dies gilt besonders von der geradezu lächerlichen Ächtung des Monologs und der Verherrlichung des Dialektes im Drama. Ein ganzes Register von Sünden gegen Vorschriften der Ästhetik, die nicht pedantischer Herkunft, sondern von unbestreitbarer Allgemeingültigkeit sind, könnten wir nachweisen in einer großen Zahl von Dramen, welche meistens nicht auf die Bühnen der Hof- und Stadttheater gedrungen, sondern nur auf den Theatern geschlossener Vereine, freier Bühnen, litterarischer Gesellschaften zur Aufführung gekommen sind.

Der Hinweis auf diese Auswüchse der Doktrin und

der Produktion schließt aber keineswegs eine Feindseligkeit gegen die ganze Richtung in sich, die schon deshalb unsere volle Sympathie hat, weil sie das Prinzip des Modernen, das wir stets verfochten haben, auf ihre Fahne geschrieben. Freilich nur, insoweit sie das Prinzip des Modernen vertritt; denn Rückfälle in die romantische Märchendichtung sind bedenkliche Zeichen innerer Auflösung. Hierin denken und fühlen wir moderner als die Modernsten. Doch nicht auf die Richtung kommt es an, sondern auf die Leistung. Talente wie Sudermann, Hauptmann, Fulda haben einzelne mit Recht erfolgreiche Dramen geschrieben; doch das ist teils in dickbändigen Monographieen, teils in den Feuilletons der gelesensten Zeitungen aufs eingehendste gewürdigt worden; wir wollen nur warnen vor den bedenklichen Ausschreitungen, Mißgriffen, ästhetischen Fehlschlüssen, welche durch die einseitige Ausbeutung dieser Erfolge das litterarische Credo der Gegenwart verwirren und die gesunde Fortentwickelung unserer Litteratur gefährden.

Leipzig, im Spätsommer 1899.

Rudolf von Gottschall.

Jungdeutſch und Jüngſtdeutſch.

Obſchon auch die neueſte litterariſche Richtung von einigen Autoren, wie Hans Merian, als jungdeutſch bezeichnet wird, ſo gehört doch die jungdeutſche Schriftſtellergruppe einer früheren Epoche der Litteraturgeſchichte an. Dieſe hat ihre ganz beſtimmte Signatur; einige Schriftſteller aus ihrer Mitte ſind ſpäter aus ihr herausgewachſen zu größerer nationaler Bedeutung; aber ſie bildet etwas Abgeſchloſſenes mit nur teilweiſe fließenden Grenzen. Mag nun Wienbarg oder Gutzkow der Taufpate des jungen Deutſchland ſein — eine Frage, über welche man die eingehenden Auseinanderſetzungen in V. Schweizers geiſtvoller Monographie über Ludolf Wienbarg vergleichen mag — eigentlich über die Taufe hat das junge Deutſchland der Bundestagsbeſchluß vom 10. Dezember 1835 gehoben, in welchem die Schriften von Heine, Gutzkow, Wienbarg, Laube und Mundt unter der zuſammenfaſſenden Bezeichnung „junges Deutſchland“ verboten wurden. Von den Litterarhiſtorikern iſt Heine von dieſer Gruppe losgelöſt worden; man ſtellt ihn neben Börne, ſo wenig dieſe

Pariser Dioskuren auf einem Piedestal Platz finden wie die Weimarschen. Beide hatten schon um 1830 im litterarischen und politischen Leben einen heftigen Wellenschlag verursacht und so schon, der eine als Dichter, der andere als Publizist, sich früher einen glänzenden Namen erworben. Das junge Deutschland ist erst nach 1830 aufgetreten, und das Jahr der Pariser Julirevolution ist sein Geburtsjahr. Übrigens ist jenes Verbot die einzige Lebensäußerung des Deutschen Bundes, durch die er sich um die deutsche Litteratur oder mindestens um die deutsche Litteraturgeschichte ein Verdienst erworben hat; er hat sich doch wenigstens um sie bekümmert, indem er mehrere Autoren und ihre Schriften wie die römische Kongregation auf den index librorum prohibitorum gesetzt hat und sie dabei unter einen Hut brachte, während sie sonst sich meistens in den Haaren lagen.

Die Jüngstdeutschen, die auch unter der Fahne der „Moderne", einer sehr undeklinierbaren Dame, sich zusammengethan, haben kein politisches Geburtsjahr aufzuweisen; auch einige Streitschriften, welche um die Mitte der achtziger Jahre erschienen und eine Revolution der Litteratur ankündeten, geben keinen markanten Zeitabschnitt an die Hand. Indes trat um jene Zeit eine neue litterarische, allmählich sich verstärkende Bewegung hervor, die im nächsten Jahrzehnt sich besonders durch die Erfolge auf der Bühne auch zum Teil das große Publikum eroberte. Hervorgegangen ist aber dies jüngste Deutschland aus dem Bedürfnis nach freier und frischer Luft, nach geistiger Bewegung in der Litteratur, in der es zu schwül und stockig wurde, und hierin liegt etwas Gemeinsames von Jungdeutschland und Jüngstdeutschland. Jenes war in

erster Linie eine „Bewegungslitteratur", wie Theodor Mundt seiner Zeit das von ihm und den Genossen ins Leben gerufene Schrifttum bezeichnete. Damals war eine traurige Epoche der in eleganten Taschenbüchern und moderduftigen Unterhaltungsblättern grassierenden Spätromantik. Der alte Tieck hatte zwar für seinen Pegasus und Phantasus einiges moderne Zaumzeug und Sattelzeug herbeigeschafft; doch daneben herrschte eine recht seichte Belletristik. Auf der Bühne spielten erst die kurzlebigen Schicksalsdramen eine Rolle; dann kam Raupach mit seinem fingerfertigen Talent, der sich für seine Dramen Allerweltsstoffe, anfangs vorzugsweise russische, zusammensuchte, ein begabter Schriftsteller, aber ohne jeden modernen Instinkt, den Zeitideen fremd oder feindlich gegenüberstehend; und was man sonst las, die Erzählungen und Romane von Schilling, Clauren, Tromlitz war auch minderwertiger Art: es waren tote Arme jenes befruchtenden Stroms, den unsere klassischen Litteraturgötter aus ihrer marmornen Urne ergossen hatten. Da stiegen die jungdeutschen Raketen in die schwüle Luft; es gab ein lustiges Sturmlaufen gegen die Götter und Götzen auf ihren litterarischen Erbsitzen, und in das Bett der Litteratur wurde der Strom der politischen und sozialen Bewegung geleitet, welcher davon bisher durch hohe Dämme ängstlich abgesperrt war. Eine ähnliche Abgestorbenheit war der deutschen Litteratur der achtziger Jahre eigen; die geschichtlichen Thaten von 1870 und 1871 hatten derselben keinen vorwärtstreibenden Ruck gegeben, ebensowenig wie die Befreiungskriege von 1813, 1814 und 1815 der damaligen Dichtung; es gab wohl Fest- und Huldigungsgedichte, schwunghafte Kriegsgesänge, auch einzelne Geschichtsdramen, in denen die große Zeit sich spiegeln sollte; aber

es waren meistens Vexierspiegel eines byzantinischen Geistes. Der nationale Aufschwung und Umschwung hatte keinen litterarischen zur Folge. Merkwürdigerweise war es einer der jungdeutschen Schriftsteller, der diese ungünstige Bilanz zog und der damals grassierenden Litteratur ein Armutszeugnis ausstellte: Karl Gutzkow in seiner Schrift „Dionysius Longinus", die nach seinem Tode 1878 erschien. Wenn er auch in nervöser Gereiztheit über das Ziel hinausschoß und einzelne Dichter, wie Friedrich Hebbel, in ungerechtfertigter Weise herabsetzte, so enthüllt doch seine Schrift mit markanten Zügen ein Gemälde der damaligen Epoche, die als eine Epoche des litterarischen Niedergangs hingestellt wurde und zum Teil in der That einen ertötenden Hauch von Langweiligkeit um sich verbreitete. Die langatmigen archäologischen Romane, die Trinkpoesie der Scheffelianer und ihre Bänkelsängerei, die breitspurigen Reimereyen der Wolffschen Schule — alles, was Gutzkow als jungdeutscher Veteran in schlaghaften Epigrammen geißelte — das war es auch, was die Jüngstdeutschen in ihren revolutionären Programmschriften angriffen. Aus derselben Verstimmung, welche dem alternden Karl Gutzkow jene Philippiken in die Feder diktierte, gingen auch die Proteste und Programme der Jüngsten, die Kriegserklärungen gegen das Alte und Abgelebte, das in der Litteratur einen zu breiten Raum einnahm, und zugleich die begeisterten Feldzugspläne für eine siegreiche Zukunft hervor — und es war eine hoffnungsvolle Zeit, in welcher jeder Rekrut in seinem Tornister den Marschallsstab trug. Doch Marschälle sind wenige geworden und gerade den begeistertsten Heroldsrufern war das Glück am wenigsten hold.

Gemeinsam wie die Wendung gegen eine stagnierende Litteratur war den Jungdeutschen und Jüngstdeutschen das Losungswort „modern", das die letzteren allerdings von den ersteren überkommen haben. Karl Gutzkow erklärt in seinen „Säkularbildern", das Moderne sei ein noch sich bildender, nicht abgeschlossener Begriff, der sich schwer definieren lasse. Er bezieht aber in allzu einschränkender Weise das Moderne auf die damalige, noch unausgegorene Form der litterarischen Bewegung, wir möchten sagen auf das Feuilleton; er meint, es sei in der Form leicht, im Inhalt gefällig, in Manier und Haltung subjektiv, witzig und melancholisch zugleich, launig in jeder Beziehung, begabt mit kritischen Talenten, und für die eigene Produktion entweder in manchen Fällen geradezu impotent oder zu wenig ehrgeizig, um es den großen Klassikern der Vergangenheit nachzuthun. Romane, Novellen, die kleine Abhandlung, Briefe, empfindsame Reisen — das seien so die einfachsten Formen, wie der moderne Autor seine Träume, Empfindungen und Charaktere einfängt. Gutzkow verweist das Moderne gleichsam unter den Strich; er charakterisiert sich selbst und seine Mitstrebenden. Keinem ist damals der große Wurf eines Kunstwerkes gelungen. Wenn er es aber ablehnt, das Moderne als drittes Kongruens dem Antiken und Romantischen an die Seite zu setzen, so hat er es nicht in seinem Wesen erkannt; eine flüchtige erste Erscheinungsform konnte das Wesen nicht erschöpfen. Und würde Gutzkow in späterer Zeit nicht seine „Ritter vom Geiste", seinen „Uriel Acosta" für moderne Werke gehalten haben? Schon seine Mitstrebenden gingen über diese engen Grenzbestimmungen hinaus. Laube nennt als das moderne Kunstprinzip in seinen „modernen

Charakteristiken" die Wahrheit, die ganze Wahrheit, nur geläutert und gefügt im Sonnenschein des Geschmacks, in der Werkstatt des Schönen; das ist das ein und alles, was wir wollen, und wer das liebt und wünscht und befördert, der ist unser — die unverfälschte Darstellung ist der Mittelpunkt seines Lebens. Auch Wienbarg verlangt von der Poesie, besonders vom Drama, den zeitgemäßen Gehalt. Das ist das Moderne als Kongruens des Antiken und Romantischen, wie es auch der Verfasser dieser Zeilen in seiner Poetik und seiner Nationallitteratur des neunzehnten Jahrhunderts auf seine Fahne geschrieben.

Das Moderne der Jüngstdeutschen hat also schon einen längeren Stammbaum; doch wenn sie die Einseitigkeit Gutzkows vermeiden, so haben sie ihm doch eine besondere Farbe, ja eine in vieler Hinsicht schielende Bedeutung gegeben. In den Plaudereien seiner Säkularbilder, wo Gutzkow das Moderne in einer oft spitzfindigen Weise behandelt, sagt er auch: „Der Hauptcharakter des Modernen, der auf alle Äußerungen desselben, litterarische, künstlerische, sittliche und religiöse, seine Anwendung hat, ist der, sich nicht geniert zu fühlen. Das Moderne geht von allem in jetziger Zeit fraglich und streitig Gewordenen aus, läßt sich aber in einem gewissen Komfort der Betrachtung nicht stören." Das paßt nun vortrefflich auf die jüngstdeutsche Moderne: sich nicht geniert zu fühlen, das ist ihre Losung, und einzelne Autoren, wie Conrad im Roman, Otto Erich Hartleben, im Drama sind Beispiele dafür, wie man durch solche Ungeniertheit Erfolge erreichen kann. Freilich, da hat die Moderne ein leuchtendes Vorbild an Heinrich Heine, der in seinen Werken gleichsam mit den Händen in den Hosentaschen spazieren

ging, ohne an seinen Hut zu greifen, mochte, wer da wollte, von den gefeierten Großen und Größen der Erde vorübergehen.

Suchen wir weiterhin verwandte Züge der beiden litterarischen Reform- oder Revolutionsparteien auf, so finden wir, daß beiden gemeinsam ist die Wendung gegen die herrschenden Moralbegriffe, gegen die Askese in des Wortes umfassendster Bedeutung. Schon Heine bekannte sich zu einem Hellenismus, welchen er dem Börneschen Nazarenertum gegenüberstellte, und deckte sich dabei mit dem Schilde des Weimarschen Apollo-Zeus. Gutzkow gab die Briefe Schleiermachers über Schlegels Lucinde heraus und suchte die Romantik und die Theologie in den Sündenfall des jüngeren Geschlechts mitzuverwickeln. In seinem größeren Roman „Wally" hatte er eine Sigunenscene, eine transparent beleuchtete Nudität angebracht, die vor allem und noch mehr als die theologischen Ketzereien das Verbot der Erzählung zur Folge hatte. Laube, besonders im ersten Teil seines „jungen Europa", predigte die Emanzipation des „Fleisches", oder vielmehr er trat als ein Tizian und Rubens mit der Feder auf. Nie schilderte er ein Weib ohne anzugeben, ob ihr „Fleisch" zur niederländischen oder italienischen Schule gehöre, ohne mit den schmackhaftesten Ausdrücken Körperbildung und Kolorit zu bezeichnen. Es war eine ästhetische Anschauung, aber dahinter lauerte eine verwegene Sinnlichkeit. Auch in Theodor Mundts „Madonna, Gespräche mit einer Heiligen", ist der Grundgedanke die Emanzipation des Fleisches, der Sinnlichkeit, nur daß sie hier nicht mit kecker Praxis auftritt wie bei Laube, sondern theoretisch, und zwar sucht diese Theorie durch eine mystische Auffassung an die christliche Tradition

anzuknüpfen, während sie gegen die Askese als eine Verzerrung des Christentums protestiert.

Die Jüngstdeutschen stehen auf dem gleichen Standpunkt, aber mit der Theorie machen sie sich weit weniger zu schaffen. Ihre Sache ist die Praxis sinnlicher Schilderungen, die bisweilen ins Raffinierte und oft ins Cynische übergehen. Wie verschwindet dagegen die harmlose Nudität der Wally! Man denke an einige Scenen aus J. G. Conrads Isarromanen, an die Schilderung der sapphischen Liebe, von welcher die Baronin zur rothaarigen Monika entbrannt ist, oder an die Scenen in den Romanen von Alberti, Conradi und Walloth, welche die Leipziger Strafjustiz herausforderten, oder an die Kellnerinnen-Liebschaften in den Bleibtreuschen Romanen. Wenn aber die Jungdeutschen auch gegen die Ehe protestierten, meist in novellistischer Einkleidung — wie schüchtern erschienen diese Proteste gegenüber dem maßlosen Hohn, womit Erich Hartleben in seinen Einaktern „Die sittliche Forderung" und „Erziehung zur Ehe" gegen das Institut zu Felde zieht, oder womit in vielen Romanen jüngstdeutscher Provenienz dasselbe beiseite geschoben wird.

Alle diese Autoren der modernen Schule aus früherer oder jetziger Zeit würden unsere deutsche Bildung verleugnen, wenn sie außer allem Zusammenhang mit philosophischen Systemen ständen. Seit unserer klassischen Epoche ist ein solcher Zusammenhang für ein bedeutendes litterarisches Wirken unerläßlich, während er in Frankreich und England gleichgültig und meistens nicht nachweisbar ist. Nur hat jedes Zeitalter einen anderen geistigen Heros, der es vom hohen Olymp der Spekulation herab mit seinen Ideen befruchtet. Schiller hatte seinen Kant, die Jung-

deutschen ihren Hegel, dessen Einfluß bei Gutzkow, Mundt und Kühne sehr maßgebend war, bis die Junghegelianer ihnen dies geistige Schwert aus der Hand rissen und es gegen sie kehrten; denn in Ruges „Deutschen Jahrbüchern" wurden alle diese Matadore grausam niedergemetzelt. Die Jüngstdeutschen aber stehen hauptsächlich unter Nietzsches Einfluß, dessen geistvolle, die Moralbegriffe auflösende Aphorismen mehr oder weniger deutlich in ihren Programmen und Kritiken, in ihren Romanen und Dramen durchschimmern. Auch Schopenhauer wirft noch bisweilen einen Schlagschatten mit hinein. Es würde nicht schwer fallen, zu vielen Situationen und Reflexionen in den jüngstdeutschen Werken bei Nietzsche die Belegstellen zu finden.

In einer Zeit, in welcher die „Goethesche Weltlitteratur" immer mehr zur Geltung kommt, ist es begreiflich, daß die hervorragenden Autoren einer Nation auf die andere hinüber wirken. Frankreich ist für Deutschland immer maßgebend gewesen. Zur Zeit der Jungdeutschen hatte es eine Schriftstellerin, die eine geniale Vorkämpferin der Emanzipation war, George Sand. Mit ihr beschäftigten sich jene Autoren kritisch und analytisch; viele ihrer Gedankengänge nahmen sie in die eigenen Schöpfungen mit herüber; auch die Sozialisten, die damals in der französischen Litteratur eine große Rolle spielten, hatten Einfluß auf das junge Deutschland. Für die Jüngstdeutschen aber wurde Zola maßgebend mit seiner durch ihre Konsequenz bestechenden Theorie des Naturalismus, ein Prinzip, das die Jungdeutschen, durch Hegels Philosophie gebildet, niemals in solcher Einseitigkeit hätten gelten lassen, wenn sie auch den engeren Anschluß der Kunst an das Leben betonten. Wohl aber erklärte Wienbarg in seinen „ästhetischen Feldzügen":

„Nicht das Wirkliche als wirklich soll der Künstler nachahmen, sondern dem Wirklichen eine künstlerische Bedeutung geben". Ein anderes Mal nennt er diejenigen schlechte Dichter, die nur die Welt, wie sie ist, nachzeichnen. Das ist aber ein Axiom der jüngstdeutschen Ästhetik und die Richtschnur des Schaffens für die Dichter und der Maßstab der Beurteilung für die Kritiker. Von allen Auswüchsen der Jüngstdeutschen hielten sich ihre Ahnen, die Jungdeutschen, frei; sie lieferten keine Beiträge zur Ästhetik des Häßlichen, während das Häßliche bis zum Widerwärtigen und Ekelhaften von den Vertretern der neuesten Richtung ausgespielt wurde. Es fehlte ihnen nicht an Wirklichkeitssinn; aber sie suchten ihn nicht durch das Aufschnuppern der auf der Straße liegenden Gemeinheiten zu bethätigen. Der Naturalismus schuf sich eine Dogmatik zum Vorteil der beschränkten Köpfe, die in der Nachbeterei ihre Befriedigung finden. Man verbot den Monolog im Drama, und es gab Regisseure, die sich vor jedem Stück bekreuzigten, in welchem der ungebildete, hinter der Zeit zurückgebliebene Dichter ein Selbstgespräch angebracht hatte; man bevorzugte das Dialektdrama, das auf einmal seinen Weg auf erste deutsche Bühnen fand.

Das war ja die Wirklichkeit des Volkslebens, und der echte Dichter mußte ihm ja abgucken, wie es sich räuspert und wie es spuckt. Von diesen Verirrungen waren die Jungdeutschen sehr weit entfernt; ja, Wienbarg ging zu weit nach der entgegengesetzten Seite, wenn er sich in seiner Schrift: „Soll die plattdeutsche Sprache gepflegt oder ausgerottet werden?" für das letztere entschied. Doch wenn auch die Matadore jener Richtung jetzt Dialektstücke schreiben, die über sehr viele Bühnen gehen, hier und dort freilich

auch ins Hochdeutsche und damit ins Verständliche übersetzt werden, so ist im ganzen diese Ästhetik der strikten Observanz doch wieder im Verlöschen begriffen; denn gegen ihre Hauptregeln wird gesündigt in Ilion und außer Ilion. Zola ist indes nicht allein von ausländischen Größen der tonangebende Meister der Jüngsten, die weit mehr international sind als die Jungdeutschen. Auf jene hat der Norweger Ibsen den größten Einfluß ausgeübt — sein skeptisches Zerwühlen aller feststehenden Begriffe und Institutionen paßte für die Jünger einer durch Nietzsches Aphorismen zerkrümelten Moral, und seine dramatische Dichtweise stand in willkommenem Gegensatz zu derjenigen der vom Thron zu stürzenden klassischen Götzen. Der norwegische Lakonismus wurde maßgebend für die Bühnensprache. Neben Ibsen gehört auch der Russe Tolstoi zu den Mustern und Meistern — und der gefeiertste Dichter dieser Richtung, Gerhart Hauptmann, ist in seinen ersten Dramen noch sehr im Banne dieser beiden ausländischen Größen; er begann nicht selbstschöpferisch wie unsere großen Dichter, sondern seine ersten Stücke waren Reproduktionen.

Beide Schulen waren im Zusammenhang mit der Zeitbewegung; doch die Jungdeutschen standen auf dem politischen Boden der Julirevolution, die Jüngstdeutschen haben mehr eine soziale Färbung. Damit hängt ihre Arabeskenmalerei zusammen, ihre Vorliebe, die Handlung in den Dunstkreis des Proletariats zu versetzen, selbst wenn sie ebensogut im Salon sich abspielen könnte. So giebt uns „Fuhrmann Hentschel“ den Daudet im Milieu einer schlesischen Fuhrmannsschenke. Besonders in vielen Romanen dieser Schriftsteller und auch einiger Nachzügler, die nicht ganz auf ihre Fahne geschworen, bewegen wir uns in den

niedrigsten Volksschichten, und wenn auch die Darstellung der Menschenseele an kein Milieu gebunden ist, so spielt doch hier die Detailmalerei der äußeren Welt, die bis ins unerquicklich Abstoßende geht, eine große Rolle.

Jungdeutsch und jüngstdeutsch — sie stehen beide, wo sie ähnlich und wo sie verschieden sind, im Zeichen der „Moderne" — und das ist die berechtigte Fahne, unter der allein die Litteratur der Zukunft siegen wird. Schlimmer freilich als alle Auswüchse des Naturalismus ist der Rückfall in die Romantik, die Verleugnung des Zeitgemäßen — und auch dies haben sich neuerdings einige Häupter der Bewegungslitteratur zu Schulden kommen lassen, während die Jungdeutschen sich stets davon freihielten. Mit Märchen à la Phantasus tritt eine Reaktion an den Tag, welche das moderne Prinzip wieder verkümmern muß. Doch solche Ausbiegungen können die Fortentwicklung unserer Litteratur nicht hemmen — werden die Meister rückfällig, so werden Jünger erstehen, die ihnen über den Kopf wachsen.

Die Jüngſtdeutſchen des achtzehnten Jahrhunderts.

Es iſt etwas Mißliches mit den geſchichtlichen und litterargeſchichtlichen Parallelen. Der Satz „omne simile claudicat“ findet auch auf dieſe ſeine Anwendung. Gleichwohl ſind ſie immerhin lehrreich, da ſie doch das Gleichartige hervorheben, was verſchiedenen, durch die Zeit getrennten Epochen eigen iſt, und wenn eine neue litterariſche Richtung ſich lärmend als eine Revolution ankündigt, welche alles bisher Dageweſene über den Haufen wirft und carmina non prius audita auf dem litterariſchen Markte anſtimmt, ſo mag man ſie doch mit der Weisheit des Ben Akiba zur Ordnung rufen und ihr nachweiſen, daß ſchon vor einem Jahrhundert in dasſelbe Horn geſtoßen wurde und vieles von dem, was ſie als eine unerhörte Neuerung ausposaunt, nur eine Wiederholung, ein Abklatſch früherer Beſtrebungen und Leiſtungen iſt, welche die Litteraturgeſchichte aus dem Lethe, in dem ſie ſonſt vergraben ſind, bisweilen hervorholt.

Es würde die Grenzen eines Eſſays überſchreiten, wollte ich die Parallele zwiſchen den Jüngſtdeutſchen des neunzehnten und denen des achtzehnten Jahrhunderts im einzelnen durchführen; es kommt hier nur darauf an, einige Hauptgeſichtspunkte hervorzuheben, um zu zeigen, wie ſich

das Neueste, das sich so stürmisch gebärdet, mit dem Alten, das längst verschollen ist, berührt.

Wie in jener Zeit, besonders in dem Jahrzehnt von 1770 ab, wimmelt es auch gegenwärtig von Genies auf dem Parnaß, und die Revolution der Litteratur wirft alles über Bord, was die früheren Jahrzehnte dieses Jahrhunderts geschaffen. Sieht man diese Genies aber näher an, so paßt auf sie vieles von dem, was die damaligen älteren Litteraturgrößen über die jüngeren Stürmer und Dränger äußerten; eine kleine Blütenlese solcher Meinungsäußerungen mag dies bestätigen. Gegen die Selbstberäucherung dieser Genialitäten wandte sich Lavater: „Genie! tausendmal und niemals mehr als in unserer Aftergeniezeit hergeworfenes Wort — aber der Same bleibt nicht, jeder Hauch des Windes weht ihn weg — jedes kleine Talentmückchen nennt noch ein kleineres Genie, damit dies wieder zu Kleineren hinabrufe: seht an die Höhe hinauf! Aber Flieger, Rufer und Stürmer, die sich einander hinauf und hinabräucherten und vor — genierten, die Sonne geht auf, und wenn sie aufgegangen, was seid ihr?" Ähnlich schrieb Nicolai 1776: „In nur fünf Jahren wird das wilde Wehen verrauscht sein, und dann wird man ein paar Tropfen Geist im Helm und im Tiegel ein großes caput mortuum treffen." „Das Publikum", sagt Jean Paul, „las und labte sich an dem ästhetischen Schnepfendrecke dieser cynischen Dichter, da es für echten Bombast vielleicht mehr Geschmack besitzt als ganz Paris, denn wenn der ungekünstelte einfältige, natürlich rohe Geschmack nicht nur der richtigste ist, sondern auch der ist, der brennende dicke Farben, Quodlibetbilder und mäßige Übertreibung zu genießen weiß, so muß er doch wahrhaftig bei einem Lese-

publikum zu finden sein, das größtenteils aus jungen Leuten, Studenten, Kaufmannsdienern und ungebildeten Geschäftsleuten besteht. Jetzt ist der Parnaß ein ausgebrannter Vulkan, und wo haben wohl jene Männer, die aus Goethes Esse funkelnd stoben, ihren Glanz und ihre Wärme gelassen?" Viel schärfer noch ging der Satiriker Lichtenberg diesen Litteraturrevolutionären und sich gegenseitig vergötternden Genieaposteln zu Leibe. „Das deutsche Publikum", sagte er in seinem ‚Parakletor oder Trostgründe für die Unglücklichen, die keine Originalgenies sind', „verlangte Originalgenies und Originalwerke. Es war eine Lust anzusehen, dreißig Yorike ritten auf ihren Steckenpferden in Spiralen um ein Ziel herum, das sie den Tag zuvor mit einem Schritt erreicht hätten, und der, der sonst beim Anblick des Meeres und des gestirnten Himmels nichts denken konnte, schrieb Andachten über eine Schnupftabaksdose. Shakespeare standen zu Dutzenden auf, wo nicht allemal in einem Trauerspiel, da in einer Rezension; da wurden Ideen in Freundschaft gebracht, die sich außer in Bedlam nie gesehen hatten, Raum und Zeit in einen Kirschkern geklappt und in die Ewigkeit verschossen; es hieß: eins, zwei, drei; da geschahen tiefe Blicke in das menschliche Herz; man sagte seine Heimlichkeiten, und so ward Menschenkenntnis." Gegen die Sprache und den Stil der Kraftgenies richtet er seine witzigen Ausfälle in der „Bittschrift des Wahnsinnigen"; er kopierte die beliebten Elisionen. „Gebs'n woll's n't sonst'n. Sieh's Genie, wie's n' Wolken webt? Ob d's Genie siehst? Wenn d's nit siehst, host die Nasen nit 's Genie z'riechen." Oft angeführt ist die Äußerung Lichtenbergs, er müsse täglich sehen, daß Leute zum Namen Genie kämen wie die Keller-

asseln zum Namen Tausendfuß, nicht weil sie soviele Füße haben, sondern weil die meisten nicht bis auf vierzehn zählen wollen. Auch Wieland, der von den Jüngeren viel gelesen, aber auch heftig angegriffen wurde, ärgerte sich über die „lausichten Gelbschnäbel, die sich air geben, als ob sie mit Shakespeare Blindekuh zu spielen gewohnt wären." Der durch seine geistvollen Reisebriefe bekannte Schriftsteller Sturz ermahnte die jüngeren Geniemänner zur Bescheidenheit und veröffentlichte einen sehr heftigen Erguß seines Unwillens über die jüngste Litteratur unter der Maske eines Freundes, der ein derartiges Sendschreiben an ihn gerichtet; er spricht darin von der sinnlosen, zerhackten, holprigen Prosa oder den flachen Knittelreimen, die uns jetzt nach zehn Jahren geboten würden, nachdem wir Lessing, Mendelssohn, Zimmermann, den Agathon und Sulzer gelesen, uns an Klopstocks himmlischen Gedichten, an Wielands irdischen ergötzt hätten; er weist hin auf die Pöbeleien im Drama und der Satire, auf die Einfälle, sich niederzulassen in der leeren sumpfigen Gegend der Natur, dort allein Moor- und Heideblumen zu sammeln, durch solche Würse seien die Griechen wahrlich nicht unsterblich geworden. Von ihrem Genie, das in der vollkommensten Euphemie tiefen Gehalt in reizenden Ausdruck gekleidet, hat Aristoteles seine Regeln empfangen und nicht Gesetze dem Genie gegeben, die man jetzt so gern verachten möchte, weil man sie nicht mehr ausüben könne.

Einer der Hauptführer der Sturm- und Drangperiode und ihr Taufpate, Klinger, gehörte doch zu denen, die schon im nächsten Jahrzehnt zur Besinnung kamen, wenngleich seine dichterische Schöpferkraft mit jenem jugendlichen Ungestüm mehr oder weniger erloschen zu sein schien.

In der Ausgabe seines Theaters 1785 spricht er sich über seine früheren dramatischen Arbeiten und diejenigen seiner Genossen aus; er nennt sie individuelle Gemälde einer jugendlichen Phantasie, eines nach Thätigkeit und Bestimmung strebenden Geistes, die in das Reich der Träume gehören, mit denen sie nahe verwandt zu sein scheinen. „Wer aber gar kein Licht in diesen Explosionen des jugendlichen Geistes und Unmutes sucht, ist nie in dem Fall gewesen, etwas davon in sich selbst zu fühlen. Ich kann heute so gut darüber lachen als einer, aber soviel ist wahr, daß jeder junge Mann die Welt mehr oder weniger als Dichter oder Träumer ansieht. Erfahrung, Übung, Umgang, Kampf und Anstoße heilen uns von diesen überspannten Idealen und Gesinnungen. Eben dieses lehren die Dichter und Künstler, daß Einfachheit, Ordnung und Wahrheit die Zauberruten seien, womit man an das Herz des Menschen schlagen müsse, wenn es ertönen soll. Die Klagen sind unendlich, die man über die wilden Produkte führt, die zu Zeiten in der deutschen Welt und besonders fürs Theater erscheinen. Soviel ist indes gewiß, daß wir Deutschen durch diese Verzerrungen gehen müssen, bis wir sagen mögen, so und nicht anders behagt's dem deutschen Sinn. Nichts reift ohne Gärung." Und viele Jahre später, als der Dichter Klinger längst zum Weltmann geworden und das Kind aus der Proletarierwiege eine hohe Lebensstellung erreicht hatte, schrieb er in den 1803 herausgegebenen „Betrachtungen und Gedanken über verschiedene Gegenstände der Welt und Litteratur": „Warum kann ein welterfahrener Mann nichts Excentrisches vertragen? Weil er gesehen hat, daß es zu nichts führt, zu nichts taugt, nichts befördert, selbst das Lachen nicht.

Alles, was es wirkt, besteht darin, daß es dem ein Zeichen anklebt, der sich damit schleppt oder der von diesem Wesen besessen ist. In der Welt ist ihm keine Stelle angewiesen und in der Litteratur ist es gegen den Menschenverstand. Aber warum treten so viele unserer jungen Leute mit dem Zeichen als Schriftsteller auf? Eben darum, weil sie junge Leute sind und es ihnen noch an alledem fehlt, was sie zum Auftreten berechtigen könnte."

Den Kennern der jüngstdeutschen Turba wird es nicht entgehen, daß sowohl diese letzte Äußerung, als auch sehr viele andere Bemerkungen damaliger namhafter Schriftsteller gegen die Stürmer und Dränger, die wir hier angeführt, mutatis mutandis, auch auf die Jüngstdeutschen passen, die wie jene eine Revolution der Litteratur mit vollen Backen ausposaunen, die bisherigen Litteraturgötter zu entthronen und sich an ihre Stelle zu setzen suchen. Sie haben recht, wie ihre damaligen Vorgänger, wenn es sich um Modegötzen handelt, und es ist damals sowie jetzt sehr viel gebrechliches Nippzeug zur Anbetung und Verehrung auf den Toilettenaltären aufgestellt worden; wenn dies von den Ellenbogen einer jüngeren Generation heruntergestoßen wird, daß es im Staub zusammenklirrt, so ist hierin nur ein Fortschritt zu sehen. Und wie in jener Zeit des Sturmes und Dranges, so weht auch in der jüngsten, sich überstürzenden litterarischen Bewegung ein frischer Hauch, und ein durch offene Fenster hereinkommender Luftzug verscheucht die Miasmen, die sich allmählich in der Stickluft des Götzendienstes mit gefeierten Nichtigkeiten erzeugt haben; aber der Sturm ist zunächst mehr Programm, und es zu verwirklichen, bemüht sich meistens vergebens die künstlerische Ohnmacht.

Neu ist aber auch das Prinzip nicht, das jetzt auf die Fahne geschrieben wird, das Prinzip des Naturalismus; wir finden es wieder in dem Programme der Stürmer und Dränger des vorigen Jahrhunderts. Damals aber hatte es den Cronegk, Brahe, Gleim, den Gottschedianern gegenüber mehr Berechtigung als jetzt, wo wir eine klassische Litteraturepoche hinter uns haben und wo Goethe Meisterwerke eines geläuterten Realismus geschaffen hat. Damals suchte man die falschen Götzen mit Hilfe Shakespeares zu stürzen; jetzt ist Shakespeare uns ins Blut übergegangen, und einen Schiller und Goethe zu den falschen Götzen zu rechnen, das getrauen sich doch unsere verwegensten Bilderstürmer nicht; nur die Epigonen jener Klassiker werden meuchlings aus dem Wege geräumt. Im ganzen aber ist der neue Naturalismus ein Rückfall in das unklare Treiben der alten Stürmer und Dränger und in die ästhetische Anarchie, welche jene gepredigt haben. Da begegnen wir auffallenden Ähnlichkeiten in Theorie und Praxis, und wie in einem Vexierspiegel mögen manche der Jüngsten ihr groteskes Gebahren in den Verzerrungen jener Zeit wiederfinden.

* * *

Nicht bloß die Stürmer und Dränger predigten damals den Naturalismus; auch der nach Volkstümlichkeit strebende Bürger, der verlangte, daß die deutsche Muse nicht auf Reisen gehen, sondern ihren Naturkatechismus zu Hause auswendig lerne. Ebenso erklärt Schlosser in seinem Sendschreiben an Lenz, „die Versemacher hätten alle nur an der Hülle gehangen und den Geist nicht gekannt, der sie belebte; es gebe tausend Formen, und es sei

nur ein Geist, der sie belebe, eine Regel, und die sei: fühle, was du fühlen willst. Und die Regel lehre keine Ästhetik." Emanzipation von den Regeln — das war die Losung; was Stolberg sang: süße, heilige Natur, laß mich gehn auf deiner Spur — das war die alleinige Regel auch für das dichterische Schaffen. Natürlich galt der Protest vorzugsweise der Weisheit des Aristoteles; namentlich das Drama sollte sich von derselben freimachen. Hatte Lessing schon die französische falsche Auslegung der aristotelischen Regeln widerlegt, so gingen die Stürmer und Dränger noch weiter und machten mit dem ganzen Aristoteles reinen Tisch. Vor allem that dies Jacob Michel Reinhold Lenz, einer der begabtesten, aber auch verwildertsten Jünger jener Dichterepoche, in seinen „Anmerkungen übers Theater", die er in Straßburg noch vor dem Erscheinen von Goethes „Götz von Berlichingen" geschrieben hatte. Daß dies Evangelium der Stürmer und Dränger auch das Evangelium der Jüngstdeutschen ist, daran kann man umsoweniger zweifeln, als es in merkwürdiger Weise von einem jüngeren Schriftsteller wiederholt wird, der indes himmelweit davon entfernt ist, von einem solchen Vorgehen etwas wissen zu wollen, sondern etwas Funkelnagelneues zu bieten glaubt und die ganze Ästhetik früheren Datums aus ihren Angeln hebt, wir meinen Henri Gertelmann, der 1892 eine „Dramatik, Kritik des mythologischen Systems und Begründung eines neuen" herausgegeben hat. Schon der Titel beweist, daß sich der Verfasser für einen Reformator hält, der novum quid atque inauditum verkündigt; jedenfalls aber ist seine Theorie im Einklang mit der jüngstdeutschen Praxis. Er wendet sich, ganz wie Lenz, gegen den Satz des Aristoteles,

daß die Zusammensetzung der Begebenheiten, die Fabel, für den dramatischen Künstler das wichtigste, daß die Handlung der letzte Endzweck des Dramas sei. „Diese Vorschrift", sagt Lenz, „müsse für die neueren Dichter geradezu umgekehrt werden; nicht die Fabel sei das Präcipuum und gleichsam die Seele unserer Tragödie, sondern die Charaktere. Fabula est una, si circa unum sit." Das leugnet Aristoteles. „Bei den alten Griechen", sagt Lenz, „war's die Handlung, die sich das Volk zu sehen versammelte; bei uns ist's die Reihe von Handlungen, die wie Donnerschläge aufeinander folgen, eine die andere stützen und heben, in ein großes Ganze zusammenfließen müssen, das hernach nichts mehr und nichts minder ausmacht, als die Hauptperson, wie sie in der ganzen Gruppe ihrer Mithändler hervorsticht." Lenz behauptet, die Mannigfaltigkeit der Charaktere und der Psychologieen sei die Fundgrube der Natur; hier allein schlage die Wünschelrute des Genies, und sie allein bestimme die unendliche Mannigfaltigkeit der Handlung und Begebenheiten in der Welt. Und an einer anderen Stelle sagt er, die heutigen Aristoteliker malten Leidenschaften ohne Charaktere. „Wo aber bleibt da der Dichter? wo die Folie, wo die individuelle Kenntnis der menschlichen Seele, wo die unekle, immer gleich glänzende, rückspiegelnde, sie mag in Totengräberbusen forschen oder unter dem Reifrock der Königin? Nach meiner Empfindung schätz' ich den charakteristischen, selbst die Karikaturenmaler zehnmal höher als den idealischen — hyperbolisch gesprochen, denn es gehört zehnmal mehr dazu, eine Figur mit eben der Genauigkeit und Wahrheit darzustellen, wie das Genie sie erkannt, als zehn Jahre an einem Ideal der Schönheit zu zirkeln, das endlich doch

nur in dem Gehirn des Künstlers, der es hervorgebracht, ein solches ist." Man sieht, Lenz schreckt nicht vor der Konsequenz zurück, daß selbst ein Dramatiker, der Karikaturen schafft, mehr auf dem rechten Wege sei, als ein idealer Fabulist, der eine einheitliche Handlung zu schaffen sucht. Was ein Henri Gertelmann mit dem Anspruch, ein neues ästhetisches System zu gründen, in seiner Schrift proklamiert, das deckt sich in so auffallender Weise mit den Grundsätzen von Lenz, daß es dem Kundigen als eine nackte Wiederholung erscheint. Die Charaktere, sagt er, bilden den eigentlichen Gegenstand des Dramas. Aufgabe der Dichtung ist es, Vergnügen zu bereiten durch Darstellung von Charakteren. Die Handlung im Drama ist in erster Linie zu beurteilen in Absicht auf die Charaktere; als Ganzes kommt sie erst in zweiter Linie in Betracht, und ihre sogenannte Einheit ist kein dramatisches Gesetz. Er fügt hinzu, daß die Sprache des Dramas die der Wirklichkeit nachahmen und die Personen charakterisieren müsse. Das neue System erweist sich also als etwas sehr altes, und die Übereinstimmung der durch mehr als ein Jahrhundert getrennten Dramaturgen beweist nur die geistige Verwandtschaft in den litterarischen Bestrebungen der beiden Epochen.

Giebt man die Einheit der Handlung preis, so kommt man leicht bei den Zolaschen lambeaux de la vie humaine auch im Drama an. Und das ist den Stürmern und Drängern ebenso oft begegnet, wie den Jüngstdeutschen, obschon der dramatische Instinkt bei vielen lebendig genug war, um die Folgen einer falschen Theorie abzuwehren; doch die von Lenz verlangte Mannigfaltigkeit der Begebenheiten zeigte sich oft genug in einem verwirrenden Neben-

einander von Handlungen, das im Drama ganz unzulässig ist, weil es auch die Teilnahme zersplittert. Die Kompositionslosigkeit ist der Hauptfehler dieser ganzen Dramatik des achtzehnten und auch des neunzehnten Jahrhunderts. Lenz selbst giebt dafür Beispiele genug; der genial veranlagte Dichter, der aus einem Wirrsal des Lebens ins andere geriet und dem Irrsinn verfiel, hat Stücke geschrieben, wie „Der Hofmeister", von denen man nicht begreift, wie sie auf die Bühne kommen konnten; allerdings geschah das nur in einer Schröderschen Bearbeitung am Hamburger Stadttheater. Die Handlung springt in diesem Drama, in welchem mehr als zwanzig Personen mitspielen, hin und her; sie verwandelt sich oft in ein Sittengemälde, das selbstgenugsam im Verhältnis zu den sonstigen dramatischen Lakonismen einen breiten Raum einnimmt. Dies hängt mit der Theorie des Dichters zusammen, nach welcher die Charaktere sich im Drama ausleben müssen; die einzelnen Gruppen entfalten sich fast ganz selbständig, die Verknüpfung ist überaus locker. Der Geliebte des von dem Hofmeister entführten Gustchens, Fritz, und sein Freund haben in Leipzig die mannigfachsten Abenteuer, die mit jener den Kern der Handlung bildenden Geschichte garnichts gemein haben. Und überdies geht alles durcheinander, die Handlung springt hin und her. Erich Schmidt sagt in seiner Schrift über „Lenz und Klinger" in Bezug auf den „Hofmeister": „Bei diesem raschen Wechsel der Bilder ist es mir immer, als hörte ich das lustige ‚Schau sie, guck sie' und sähe Leute zwischen den getrennt stehenden Personen oder Gruppen behend hin und her springen. Auf einer Seite dreimaliger Scenenwechsel! Kaum hält er bei einem still, so fällt ihm ein, was wohl gerade der

andere macht. Der Zuschauer soll alles sehen, so will es die mißverstandene englische Technik." Noch ärger geht's im „Neuen Menoza" her, dessen Held mit der Diogeneslaterne Menschen sucht. Der Dichter hat keinen Begriff von dramatischem Zusammenhalt, von künstlerischer Ökonomie. In den Dramen Klingers ist beides trotz aller Übertriebenheit der Empfindung und der Erfindung besser gewahrt, noch mehr in Heinrich Leopold Wagners „Kindesmörderin". Auch unsere jüngste Dichtung huldigt der Anschauung, daß ein Drama nur aus zusammengerückten Lebensbildern bestehen soll. Die Einheit der Handlung gilt für Aberglauben. Wir brauchen bloß auf Gerhart Hauptmanns „Weber" zu verweisen, die nur aus einer Reihe von Tableaus und Genrebildern bestehen. Die Personen kommen und verschwinden; jeder Akt, ja fast jede Scene hat einen neuen Helden. Der dramatische Aufbau ist höchst primitiver Art und mit der Holzaxt gezimmert; das Ganze sind Guckkastenbilder, und das Theater nähert sich dem „Raritätenkasten", der in mancher Hinsicht das Ideal der Stürmer und Dränger war.

Wir haben gesehen, wie Lenz selbst den Karikaturenmaler für einen größeren Künstler hält als den akademisch zirkelnden Dichter, welcher auf die Fabel den Hauptnachdruck legt. Er sah sich wohl selbst dabei im Spiegel, denn seine Charaktere sind ihm nur zu oft als Karikaturen geraten, ja, wo die Fratze ihr gutes Recht hat, wie in der Posse, da leistet er bisweilen Anerkennenswertes. Auch in seiner ernsten Dramatik schafft bei ihm die Überladung mit charakteristischen Zügen, die zu scharf ausgeprägt sind bis ins Barocke und Bizarre, die Karikatur. Graf Camäleon und Donna Diana im „Neuen Menoza"

sind solche bis zur Ungenießbarkeit chargierte dramatische Figuren. In Klingers „Sturm und Drang" ist der alte Kartenhäuserbauer Berkley eine ungewollte Karikatur, und es ist nicht leicht, den logischen Sinn aus seinem blödsinnigen Gestammel herauszuhören; beabsichtigte Karikaturen aber sind die Freunde des Helden, Wild, der blasierte Blasius, der mit seiner Langenweile auch seine geliebte Luise ansteckt, und der überschwängliche La Feu mit seinen pastoralen Schwärmereien und seiner Liebe zu der reifen Schönheit Katharine; doch die bloß im Übertriebenen bestehende Possenhaftigkeit ermüdet. Auch die tragischen Charaktere wie die beiden Guelfos in den „Zwillingen" sind so chargiert, daß sie dicht an der Grenze der Karikatur stehen. Sagt doch Bürger von dem jüngeren Guelfo, eine Bestie wie diesen müsse man töten wie einen tollen Hund, und das Stichwort „ein Löwenblutsäuser" kam auf die Tagesordnung. Doch auch wo das Charakteristische sich innerhalb ästhetischer Grenzen hält, kann sein Übergewicht die Handlung lähmen. Das sind Einseitigkeiten einer falschen Theorie, die sich wie Bleigewichte an die dramatischen Gestalten in vielen Dramen jener Epoche hängen. Charaktere, die sich Selbstzweck sind, gehören in das Werk des Theophrast, aber nicht auf die Bühne. Wie das dramatische Interesse und die Lebensfähigkeit der Stücke darunter leidet, das beweist z. B. der „College Crampton" Gerhart Hauptmanns, dessen Held ein bedauerlicher, dem Trunk ergebener Künstler ist — ein Charakter, aus dem nur einige dürftige Fäden der Handlung herausgesponnen sind. Ähnlich ist es in vielen anderen jüngstdeutschen Stücken. Noch heute gilt, was Herder in der „Adrastea" sagt: „Die Charakterkomödien wie die aufgeputzten Charaktertrauerspiele sind hinkende Stücke. Will

ich Charaktere beschrieben sehen, so nehme ich Theophrast, la Bruyère, Aristoteles' Rhetorik. Ohne daß sie in eine Fabel greifen und mit ihr innig verwebt sind, hindern sie das Lustspiel. Isoliert steht sodann der breit angemeldete Charakter vor mir, geschildert, nicht handelnd. Angeputzt wird er und angezogen, rings um ihn werden Spiegel gestellt, daß man ihn ja von allen Seiten erblicke und wahrnehme. Dann wird er entkleidet, man zeigt seine Höcker, wohl gar wird er lebendigen Leibes operiert, seciert — eine peinliche Kunst!" Namentlich was die Höcker betrifft, darin leisten die Stürmer und Dränger, die Jüngstdeutschen und vor allem ihr Meister Ibsen mehr, als Herder in ahnendem Gemüte vorgeschaut. „Die trefflichsten Stücke", sagt Herder, „sind nie ohne Fabel, und je besser es der Dichter verstand, desto sorgsamer ließ er den Charakter dem Gewebe der Fabel nur dienen." Die absonderlichen bizarren Charaktere, deren Handlungsweise etwas Unberechenbares hat, sind in neuester Zeit wieder Mode geworden, und besonders der Blasius Klingers findet manchen Abklatsch unter den jüngstdeutschen Helden.

Alle Dramen der „Stürmer und Dränger" sind in Prosa geschrieben; es lag darin gegenüber der etwas phrasenhaften Dramatik der Cronegk, Brahe, Schlegel, Weiß ein Protest, die Wendung zur Natur- und Lebenswahrheit. Gerstenbergs „Ugolino", der auch dieser Richtung angehörte, und der maßvollere „Julius von Tarent" von Leisewitz sind ebenfalls in Prosa geschrieben. Doch diese Prosa erscheint nicht in alltäglicher Gewandung; sie zeigt den Gegenschlag gegen die getragene Versdichtung zunächst in der Derbheit und Roheit des Ausdrucks, welche dem steifbeinigen tragischen Pathos herausfordernd auf die Hühner-

augen trat. Darin sind sich alle diese Dichter gleich; der Cynismus als krasser Vertreter der Naturwahrheit hat das große Wort. In einer der originellsten Scenen des „Hofmeisters“ von Lenz, als der alte Major seine entehrte Tochter aus dem Teiche zieht, in den sie sich gestürzt hat, schwankt derselbe zwischen seiner Freude über die Rettung des Kindes und seiner inneren Empörung über ihre Schande und giebt diesen widerspruchsvollen Gefühlen in sehr kräftigen Wendungen Ausdruck: „Gustel, was fehlt dir? Hast Wasser eingeschluckt? Bist weg, mein Gustel? — Gottlose Canaille! Hättest du mir nur ein Wort vorher davon gesagt, ich hätte dem Lausejungen einen Adelsbrief gekauft, da hättet Ihr können ‚zusammenkriechen!‘“ Weiterhin sagt er: „Ich verzeih' dir, verzeih' du nur mir! Ja aber nun ist's nicht mehr zu ändern; ich habe dem Hundsfott eine Kugel durch den Kopf geknallt“; und dann wieder: „O du mein einzig teuerster Schatz! Daß ich dich in meinen Armen tragen kann, gottlose Canaille.“ Eine ähnliche Kraftsprache findet sich in Wagners „Kindesmörderin“; da sagt der alte Humprecht, ein Vorgänger des Musikus Müller in „Kabale und Liebe“: „Das Lumpengezeug! Der verdammte Nickel! Den Augenblick soll sie mir aus dem Hause! Keinen Bissen kann ich in Ruhe fressen, so lange die Hure noch unter einem Dache mit mir ist!“ und als er den Sündenfall seiner Tochter erfährt, sagt er zur mitschuldigen Mutter: „Bestie, vermaledeite Bestie, hast du meine Tochter zur Hure gemacht!“ In Klingers „Sturm und Drang“ sagt La Feu gleich beim Beginne des Stückes: „Ist keine alte Hexe da, mit der ich charmieren könnte? Ihre Runzeln sollen mir zu Wellenlinien der Schönheit werden, ihre herausstehenden schwarzen Zähne zu marmornen Säulen

an Dianas Tempel, ihre herabhängenden ledernen Zitzen Helenas Busen übertreffen." Der Held des Schauspiels, Wild, sagt ein anderes Mal: „Nimm deinen Degen so, nimm deinen Degen, oder ich würge dich in diesem Fieber und freß' dir's Herz aus dem Leibe." Auch bei Maler Müller finden sich genug derartige, schon von Friedrich Schlegel gerügte Kraftphrasen. „Der Faulkerl", „lümmelt", „Mistgesicht", „Passionsflegel", „ich schmeiß' dir deine Grimasse". In seinen Idyllen, sowohl in seinen antiken wie in seinen deutschen, läßt Müller im Gegensatze zur Sentimentalität Geßners und seinen empfindsam ausgemalten Arkadien die Derbheit der rohen Natur und einer oft zügellosen Sinnlichkeit walten. Müllers „Satyr Mopsus" verspricht der Nymphe als höchsten Glücksgenuß: „er wolle sie im Grünen jagen, ihr die Kleider vom Leibe reißen, sie hetzen und kitzeln nach Herzenslust, sie auf dem Bauch herumwerfen und ihre Schenkel so lange platschen, daß sie ihr funkeln sollen wie eine zeitige Granate; sie füttern und mästen wolle er, daß sie feist würde und dickleibig und einen Kragen von Speck bekäme wie ein fettes Ferkel."

Abgesehen von diesen rohen Derbheiten schwankt der Stil der Stürmer und Dränger zwischen dem überschwänglich Schwülstigen und dem trivial Nüchternen: eine Mischung, die stets wiederkehrt bei den kraftgenialen Dramatikern bis auf die jüngsten deutschen Ausläufer. Das kühnere Bild, das der Ode geläufig ist, die Hyperbel ist in die dichterische Gewandung als Hauptschmuck hineingewirkt. Bei Maler Müller, besonders in den dramatischen Fragmenten, reicht eine Hyperbel der anderen die Hand. „O mein Herz hüpft mir vor Freuden, wenn ich an sie denke! Ist es nicht, als wenn Erd' und Himmel sich erschöpft hätten, um Voll-

kommenheit zu bilden." „Lies es laut, daß jede Wand sich entsetze und der unempfindsame Stein vor Scham erröte." Auch Wagners „Kindesmörderin" ist reich an Hyperbeln: „Die mögen meinetwegen auch ein Gewissen haben, das größer ist als die Metzgerau draußen;" „Soll mich der Teufel lebendig zerreißen, eh' ich ein Wort hinzusetze." „Wenn er heute Satisfaktion von mir verlangt, so soll er sie haben, und wenn tausend Schafotte und tausend Galgen daneben stünden." „Die Rippen im Leibe tret' ich ihr entzwei!" „Mit wahrer Herzenswonne will ich mich in seinem Blut herumwälzen." Die schwunghafteste, aber auch schwülstigste Kraftsprache findet sich bei Klinger, fortwährende Anastrophen und Epistrophen, emphatische Wiederholungen, gewagte, oft geschmacklose Bilder: „Der Tod hat sich längst um meine Gebeine gehängt, losreißen werd' ich ihn diesmal nicht. O Camilla kann einen aus Todesschlaf wecken, kann einen umwerfen mit einem Blick." „Ich möchte diese Feuerwolken zusammenpacken, Sturm und Wetter anregen und mich zerschmettert in den Abgrund stürzen." „Schau nicht, Camilla! Vetter Guelfo heult, und wenn er heult, heult Lieb' aus ihm." Heulen und Brüllen sind Lieblingswendungen des Dichters. Eine fieberische Bewegtheit charakterisiert seinen ganzen Dialog.

Es ist keine Frage, daß Schillers Jugenddichtungen den Geist der Stürmer und Dränger atmen; sie waren ein Nachspiel dieser Epoche, und das Verbindungsglied bildete der gefangene Dichter Schubart oben auf dem Hohenasperg, ebenfalls ein Kraft- und Feuergeist. An Hyperbeln sind die „Räuber", „Fiesco" und „Kabale und Liebe" noch reicher als die Dramen Klingers und seiner Genossen; doch dem schärfer Blickenden kann es nicht ent-

gehen, daß in den Schillerschen Hyperbeln eine große dramatische Kraft liegt, während in denen Klingers und der anderen nur die geschwollene Kraftphrase, höchstens ein stürmisches Naturell sich ausprägt, dem seine Lebensäußerungen Selbstzweck sind, auch wo sie die dramatische Wirkung verpfuschen, statt ihr zu dienen.

Hand in Hand mit diesen überschwänglichen Ergüssen gehen aber bei den Kraftdramatikern die Naturlaute der Empfindung; oft löst sich der Dialog in Interjektionen auf. Die haha, hoho, hu sind besonders bei Klinger überall zu finden und ersetzen oft das Pathos des Dramatikers, das sich nach Hegels Ansicht stets „explicieren" soll. Namentlich der Held in „Sturm und Drang", Wild, ist unerschöpflich in solchen Ausrufungen, und auch der Held der „Zwillinge", Guelfo, wird stets seine „Hu" ausstoßen, wenn etwas Grausiges in der Luft liegt. Eine ergötzliche Probe dieser Poesie der Ausrufungen findet sich in dem Fragment, das Seuffert in seinem Werke über den Maler Müller, aus dessen „Heinrich V." mitteilt: „Weg — weg, weg! Verflucht sei aller Trost — o! Ich will die Zunge zertreten, die mir von Geduld spricht — oh! oh! oh! oh! ach! So mit mir umzugehn — so! — so! — so mit mir umzugehen! Mein armes graues Haupt zu verstoßen — Wind und Wetter, allen Elementen preis! Oh, oh! oh!" Das klingt wie eine Parodie auf König Lear.

Daß auch unsere jüngstdeutsche Dramatik zwischen dem Überschwänglichen und Wortkargen hin und her irrlichteriert, ist unbestreitbar. Ibsens Vorbild hat den skandinavischen Lakonismus bei uns eingebürgert, und einige der Jüngsten gebärden sich, als hätten sie in der Einsamkeit der nordischen Fjords das Sprechen verlernt. Es ist wahr, daß sich bei

Gerhart Hauptmann, dessen Feder nur gelegentlich einige Cynismen ausspritzt, wohl hin und wieder jene in Epigramme und Empfindungslaute sich zuspitzende Wortkargheit findet, daß er sich aber von dem Schwülstigen und Aufgebauschten freihält, und daß Sudermann, welcher den Jüngsten ja von diesen selbst nicht zugezählt wird, auch nur selten eine Kraftphrase verpufft und mehr französischen Esprit funkeln läßt; doch wir haben eine große Zahl von Dramen aus dem Atelier der jüngstdeutschen Muse gelesen, in denen, trotz der dazwischen liegenden geläuterten klassischen Epoche, die Unarten der Stürmer und Dränger, ihre Geschmacklosigkeiten, alles, was Platen die „gestotterte Phrase der Unkunst" nennt, sich in auffallender Weise wiederholen.

* * *

Gemeinsam ist dieser jüngsten Epoche mit der alten Genieepoche die Vorliebe für die comédie larmoyante, das Rührschauspiel mit guten Ausgängen oder auch mit traurigen, nur daß dies Traurige sich nicht entfernt mit dem Tragischen deckt.

Kein Geringerer als Herder in der „Adrastea" hat eine Lanze für das bürgerliche Trauerspiel, für die comédie larmoyante gebrochen. „Je geordneter", meint er, „die Menschen und die Staaten werden, desto mehr mindere sich der Zunder zur tragischen Flamme; eine gewisse Rauheit der Seele in Herrschsucht, Rache, Stolz, Grausamkeit scheine unter der Hand der Zeit abgeschliffen, wenigstens geglättet zu sein, daß sie so scharf nicht ätze oder schneide; wir fordern jetzt einen fröhlichen, wenigstens einen gemäßigten Ausgang." Die Herabstimmung der hohen Tragödie zu dem sogenannten bürgerlichen Trauerspiel ist also keine

Erniedrigung, keine Entweihung. Der Ungeheuer auf Thronen sind wir satt; wir wollen in den uns näheren Ständen und Verhältnissen Menschen sehen, die mit eigenerer Kraft als vielleicht jene die Schickung abwenden oder gegen sie kämpfen. Hat das rettende Stück einen fröhlichen Ausgang, so schmerzt uns der Spottname einer weinerlichen Komödie (comédie larmoyante) nicht; wir haben unter diesem Namen rührende Stücke der leidenden und geretteten Menschheit. Überhaupt ist's ein gutes Zeichen, daß wir den Geschmack am Flitterstaat der altfranzösischen sowie an der gotischen Pracht der englischen Tragödie verloren haben; auch die Teilnahme am Geklirr und Gelärm des alten gedankenlosen Ritterwesens ist fast vorüber". Und diesen Absagebrief an die Tragödie schrieb Herder zu einer Zeit, als, um einen volkstümlichen Ausdruck zu gebrauchen, kaum einen Hundeblaff von ihm entfernt, Schiller in demselben Weimar seine Trauerspiele: „Wallenstein", „Maria Stuart", „Die Jungfrau von Orleans" geschrieben hatte und diese Stücke dort am Hoftheater gegeben wurden. Gerade über die Kotzebues und Ifflands trug Schiller mit diesen Stücken einen Sieg davon, der von Jahrzehnt zu Jahrzehnt sich immer glorreicher bewährte. Doch auch die vorausgehenden Stürmer und Dränger hatten zugleich mit dem Natürlichkeitsprinzip die comédie larmoyante gepflegt, und man kann auch an ihren Stücken nachweisen, wie in dieser Mischgattung sich leicht das Tragische entweder bloß zum Traurigen abstumpft oder beides leer ausgeht und ein darauf angelegtes Stück plötzlich ein gutes Ende nimmt. In dem „Hofmeister" von Lenz verführt der Held ein junges adliges Mädchen, seine Schülerin, deren Bräutigam auf der Universität sich herumtreibt und sie zu vergessen droht. Das

Mädchen will ſich ins Waſſer ſtürzen, der eigene Vater rettet ſie. Der junge Student aber heiratet ſie, ohne das beneficium inventarii geltend zu machen. Darüber ſetzt man ſich leicht hinweg. Ein verſöhnlicher Schluß erhält das Publikum bei guter Laune. Der Hofmeiſter ſelbſt aber abälardiſiert ſich; aber auch dieſer tragiſchen Greuelthat wird die Spitze abgebrochen, denn er heiratet trotzdem ein naives, in ihn verliebtes Schulmeiſtertöchterlein. Eine merkwürdige Ehe! Doch mag's biegen oder brechen — es muß ſich einmal alles zum Guten wenden. In Klingers „Sturm und Drang" herrſcht eine grimme Todfeindſchaft zwiſchen Lord Buſſy und Berkley. Die Söhne von beiden, die in die Lande verſprengt ſind, finden ſich in Amerika wieder; der eine, der junge Berkley, ein verwilderter Seekapitän ſeines Zeichens, hat den alten Buſſy auf ſeinem Schiff entdeckt und ihn bei ſtürmiſcher See in einem Boote ausgeſetzt und dem ſicheren Tode geweiht. Darüber ergrimmt der Held des Stückes, Wild, und es ſoll zum Zweikampf kommen. Da erzählt ein Mohrenknabe, ein Liebling des Kapitäns, daß er damals dieſen getäuſcht und den Buſſy in einem Verſteck des Schiffes in Sicherheit gebracht habe. Das führt nun eine allſeitige Verſöhnung herbei; das Stück, eine Tarantella des wahnwitzigen Haſſes, endet mit einem fröhlichen Walzer. In anderen Dramen iſt der Abſchluß ein trauriger, ohne jede tragiſche Bedeutung. So endet in den „Soldaten" von Lenz der Konflikt damit, daß der Vater ſeine Tochter, die von einem Offizier verführt worden, als Straßendirne wiederfindet. Mit dieſer ſchmerzlichen Entdeckung bricht das Stück ab — dahin führen die Liebſchaften der Soldaten, der Offiziere! Das iſt dieſelbe Warnung und Mahnung wie diejenige, mit welcher „der

Hofmeister" schließt. Dort heißt es: „Hütet euch vor den Söhnen des Mars!" hier: „Hütet euch vor der Privaterziehung der Töchter!" Das alles ist nicht Tragödie, sondern comédie larmoyante. Leopold Wagners „Kindesmörderin" war anfangs als Tragödie gedacht und niedergeschrieben. Doch drei Jahre darauf hat sie der Dichter selbst in eine comédie larmoyante verwandelt, durch eine Umdichtung, welche sie nicht nur in unseren „delikaten, tugendlallenden Zeiten" bühnenmöglich machen sollte, sondern auch dem Ding am Ende eine andere Wendung gab, „um allen seinen Zuhörern eine schlaflose Nacht zu ersparen." In diesem ironisch angeführten Motiv liegt ja der Hauptgrund für den Vorzug, welchen damals wie jetzt die Bühnen dem Rührstück vor der Tragödie gaben.

In heutiger Zeit ist die comédie larmoyante von Frankreich herübergekommen und beherrscht die Bühne. Viele Dramen der eigentlichen Repertoiredichter gehören diesem Genre an, auch die meisten Stücke der Jüngstdeutschen. An traurigen Ausgängen fehlt es in denselben nicht; aber das Traurige ist nicht das Tragische. Fast alle Ibseniaden gehören in diesen Bereich, auch die erfolgreichsten Stücke der letzten Zeit, Sudermanns „Ehre" und „Heimat". Der Abschluß des ersten Dramas ist ein versöhnlicher, doch das Tragische der sozialen Gegensätze: das Vorder- und Hinterhaus stellt noch viele Tragödien der Zukunft in Aussicht. In der „Heimat" ist der Schluß ebenfalls von jener abgestumpften Tragik, die dem Rührstück eigen ist. Der alte Soldat stirbt gleichsam an der Wiederbegegnung mit seiner Tochter; Magda aber setzt nach diesem psychologischen Mord wahrscheinlich ihren Siegeslauf als Künstlerin fort. In „Sodoms Ende" geht der Held zwar zu Grunde, aber der

Untergang dieses innerlich verwüsteten und gemütsrohen Menschen ist nur wie das Verlöschen einer herabgebrannten Kerze. Wenn in Halbes „Jugend" die Heldin nach ihrem Fehltritt durch die Kugel eines Blödsinnigen fällt, so ist dies ein durch einen Zufall hervorgerufener Knalleffekt, der mit der inneren Schuld und Sühne nicht das Geringste gemein hat. Und wenn in Gerhart Hauptmanns „Einsame Menschen" der Held, der junge Vockerath, ein geistreicher Privatgelehrter und Darwinist, sich ins Wasser stürzt, weil die Züricher Studentin sein Haus verlassen hat, die seinen Geist und auch sein Herz zu fesseln verstand, so stellt er sich mit diesem Selbstmord nur ein geistiges Armutszeugnis aus, und man sieht in solchem Abschluß nur einen bedauerlichen Vorgang. Auch Berthold Litzmann, einer der eifrigsten Vorkämpfer Hauptmanns, bekennt, daß er diese Schlußkatastrophe nicht als organisch empfindet. Die comédie larmoyante ist also bei den Stürmern und Drängern so beliebt, wie bei unseren Jüngstdeutschen; nur sind die letzteren nie über dieselbe hinausgekommen, betrachten sie als die alleinberechtigte Form moderner Dramatik, während von jenen Vorgängern nur Reinhold Lenz ausschließlich bei ihr stehen blieb. Der machtvolle Klinger aber hat nicht nur von Hause aus auch echte Trauerspiele, wie die „Zwillinge" gedichtet, sondern auch Geschichtsdramen, eine Komödie und Dramen aus dem Altertum, wie Aristodemus, Damokles und die Stücke, deren Heldin die Medea ist, in denen er sich als Vorläufer Grillparzers zeigt.

* * *

Die Lyrik der Stürmer und Dränger ist nicht fruchtbar gewesen. Da ist die jüngstdeutsche Lyrik ergiebiger.

Will man jene in ihrem ganzen Umfange würdigen, so muß man Talente mit heranziehen, die nicht in den engeren Kreis der Parnaßstürmer gehören, aber doch das Gepräge der Richtung mehr oder weniger zur Schau tragen: den Tyrannenhasser Schubert, die grandios sich gebärdenden Brüder Stolberg, und selbst den volkstümlichsten von allen, Bürger, der in seiner ungenierten Stoffwahl und in seinen cynischen Derbheiten, in allem, was Schiller an ihm so scharf tadelte, der Richtung sehr nahe stand. Die Brüder Stolberg zählte Goethe zu dem herkulischen Centaurengeschlecht, das mit Vermögen und Kraft nicht wußte wo aus und ein. Gerade in ihrer Lyrik gehörten sie ganz zu dem Geniesturm. Ihre Oden haben einen überschwänglichen Ton, oft aber geniale Kühnheit — und das Überschwängliche, wenn auch einem ganz anderen Zeitgeist huldigend, findet sich in unseren jüngstdeutschen Oden von Bleibtreu, Linke, besonders Conradi. Der feingestimmte Ton wird oft durch gelegentliche Derbheiten unterbrochen wie es bei den Stürmern und Drängern und ihren nächsten Jüngern auch der Fall war.

Von den eigentlichen Führern der Bewegung war Klinger kein Lyriker. Er hat bisweilen „wütige Verse" gemacht, wie er selbst in der „Neuen Arria" sie vorlesen läßt, Verse ohne Metrum und Harmonie — die Regellosigkeit moderner ästhetischer Starkgeister hat auch „wütige Verse" genug ans Licht gefördert. Das reizende Gedicht „Sophiens Liebe" ist ein ausnahmsweise glücklicher Wurf der Klingerschen Muse. Maler Müller hat als lyrischer Dichter kaum eine bestimmte Physiognomie. Ode und Idylle lösen sich bei ihm ab: er ist meist zügellos in der Form; am besten gelingen ihm die reimlosen frei rhythmischen Vers-

systeme, der Ton der Hymne, auch für das Liebesgedicht; das Lüsterne überwiegt bei ihm das Üppige. Der wirklich begabte Lyriker jener Zeit ist Reinhold Lenz; seine ersten Liebesgedichte lassen sich kaum von den Goetheschen unterscheiden; sie haben denselben Duft, dieselbe Anmut. Wenn Otto Gruppe in seiner Schrift „Reinhold Lenz, Leben und Werke" nach einer Zergliederung seiner Liebesgedichte sagt: „Möchten die so durch die Lebensumstände beleuchteten Gedichte den Eindruck erwecken, daß wir es hier mit einem der größten Lyriker nicht nur Deutschlands, sondern aller Zeiten zu thun haben," so hat er wohl den Bogen des Lobes etwas zu straff gespannt. Doch zweifellos nimmt Lenz als Lyriker einen hohen Rang ein. Wenn Gervinus sagt, daß seine Leistungen unter die traurigsten Beispiele der unsinnigen Verirrungen gehören, die den Deutschen eigentümlich sind, da sie das Gepräge seines wirren Wesens an sich tragen, wenn Menzel ihn wegen seiner rastlosen Fieberhitze und Zuchtlosigkeit ausschilt und von seinen Gedichten nur sein schablonenhaftes Landplagenpoem erwähnt, so würde ein Blick auf diese Liebeslieder allerdings die gestrengen Richter milder gestimmt haben. Wenn er der Geliebten zuruft:

„Du allein giebst Trost und Freude;
Wärst du nicht in dieser Welt,
Stracks fiel' alle Lust zusammen,
Wie ein Feuerwerk zerfällt.

Wenn die schöne Flamm' erlischet,
Die das all gezaubert hat,
Bleiben' Rauch und Brände stehen
Von der königlichen Stadt."

so ist das lyrische Frakturschrift in den kräftigsten Zügen, und ganz im Goetheschen Ton erklingen die Verse:

„Und unter Locken, welche fliegen
Um ihrer Schultern Elfenbein,
Verrät ein Seitenblick beim Siegen
Den schönen Wunsch, besiegt zu sein!"

Stürmische Leidenschaft atmet das frei rhythmische Gedicht: „Der verlorene Augenblick". Das möchte noch am meisten an einzelne Ergüsse der neuesten Stürmer und Dränger erinnern, während jene Goethesche Grazie ihnen unerreichbar geblieben ist.

* * *

Was indes der neuesten litterarischen Bewegung das erkennbarste Gepräge aufdrückt, das ist die rücksichtslose Kühnheit in geschlechtlichen Dingen, womit sie das Lügengewebe heuchlerischer Konventionen zu zerreißen suchen und als Apostel nackter Lebenswahrheit die große Revolution der Litteratur durchgeführt zu haben glauben. Und doch bewegen sie sich gerade hier in den alten Geleisen, welche die fin-de-siècle-Litteratur des vorigen Jahrhunderts ausgefahren hat, und es zeugt von einer großen Unkenntnis derselben, wenn man hier etwas Neues und nie dagewesenes zu bieten glaubt; ja eine Anthologie dieser geschlechtlichen Kühnheiten braucht sich nicht auf die Stürmer und Dränger zu beschränken, sondern sie kann die ganze damalige Unterhaltungslitteratur mit in ihre Kreise ziehen. Ein Blick darauf ist auch nach einer anderen Seite sehr lehrreich. Die Litteratur befand sich dem Staate gegenüber damals in einem Zustande der Unschuld; die Zumutung, daß die Vertreter der Justiz sich mit ihren Erfindungen beschäftigen

und sie vor Gericht stellen würden, hätte sie mehr befremdet als erschreckt. Damals gab es kein Reichsstrafgesetzbuch mit Unzuchtsparagraphen; damals gab es keine lex Heinze und keine Umsturzvorlage, und ein heutiger Staatsanwalt würde einen Augiasstall ausräumen müssen wenn er alle diese Dramen und Romane vor das Forum des Strafrichters ziehen wollte. Die Ernte der Missethat stand damals in vollen Halmen und erforderte einen „Schnitter sondergleichen".

Bleiben wir zunächst bei den Stürmern und Drängern der strikten Observanz. Reinhold Lenz vor allem pflegte das „sexuelle Problem", um diesen terminus technicus zu gebrauchen, mit dem so viel Unfug getrieben wird. Sein „Hofmeister" verführt das Edelfräulein, das seiner Erziehung anvertraut ist; sie wird schwanger. Wie hat man sich bekreuzigt vor Hebbels Maria Magdalena! In den Romanen und Dramen jener früheren Zeit sind schwangere Mädchen so oft die Heldinnen, daß man sie zu den „stehenden Figuren", besonders der Dramatik rechnen kann. Das schwangere Fräulein aber will sich ins Wasser stürzen, wird aber schließlich von ihrem früheren Bräutigam Fritz geheiratet, der über das kleine Versehen hinwegsieht. „Darüber kann kein Mann hinweg" — damals stand man nicht auf dem Standpunkte des Hebbelschen Sekretärs. Die Episoden haben den gleichen Charakter wie die Haupthandlung. Das Universitätsleben in Leipzig bringt Fritz mit einem Genossen zusammen, welcher die Tochter des Musikus Rehaar verführt hat und heiratet, als er das große Los gewonnen. Die Mädchenverführungen stehen in diesem Stücke in Blüte. Im „Neuen Menoza" wird die Blutschande dramatisiert — wenigstens heiraten sich

der Prinz und seine Geliebte, in welcher er am Tage nach der Hochzeit seine Schwester erkennt. Doch die Rolle des Ödipus wird ihm erspart — sie ist nicht seine Schwester, sondern in ihrer Jugend vertauscht worden. Gleichwohl steckt das Problem der Geschwisterehe unheimlich in der Luft. In dem Stücke „Die Freunde machen den Philosophen", handelt es sich um eine Scheinehe, ähnlich etwa wie in Hebbels „Julia". Stephan, ein junger, liebenswürdiger Philosoph, liebt Seraphine, die Braut des Prado und am Schluß ist Prado so gefällig, sie zu heiraten, doch nur, um ihr seinen Namen zu geben; alle ehelichen Rechte tritt er an den Philosophen ab. In den „Soldaten" wird Marie, die Tochter des Kaufmanns Wesener, von einem Offizier verführt und auch entführt. Wir finden sie wieder im Dienste der Venus Vulgivaga. Man sieht, die Lenzsche Dramatik ist ein Wespennest der prickelndsten und anstößigsten Verhältnisse und wäre ein rechtes Fressen für einen modernen Staatsanwalt, wenn die beabsichtigten Gesetze durchgegangen wären.

Wir haben schon gesehen, welchen zügellosen Verkehr die Faune und Nymphen in Maler Müllers antiken Idyllen miteinander treiben, und auch in den pfälzischen Idyllen, der „Schafschur" und besonders den „Nußkernen", fehlt es nicht an cynischen Bemerkungen und Klatschereien. Die Studentenscene in seinem „Faust" ist übertrieben roh; sie vorzugsweise bestimmte Friedrich Schlegel zu dem Ausspruch, Müllers „Faust" sei Handwerksburschenpoesie. Der erste Akt von Wagners „Kindesmörderin" spielt im gelben Kreuz, einem Bordell; die Verführungsscene wird hier des breiteren vorbereitet, wie der Leuchter vom Tisch fällt und das Licht ausgeht — Evchen hebt den Leuchter auf,

der Hauptmann greift darnach, aber er greift „dran vorbei", was Evchen zu dem Ausruf: Pfui! veranlaßt. Das sind Scenen, die an Gerhart Hauptmanns „Vor Sonnenaufgang" erinnern. Das Gespräch des Leutnants mit der kupplerischen und verliebten Mutter Evchens oder gar seine Unterhaltung mit der Dienstmagd, deren Bekanntschaft er früher in einem traulichen Café gemacht; das ist Naturalismus de pur sang und müßte jüngstdeutsche Bewunderung erregen. Was Klinger betrifft, so hat auch er zur Zeit, als er in den Erbfolgekrieg zog, vom wüsten Soldatenleben mit fortgerissen, mehrere recht lascive Romane geschrieben. Von Klinger sagt Erich Schmidt, er bringe unbedenklich das Sinnlichste auf die Bühne, nicht ohne einen kühnen Wurf in „Simsone". Der „Simsone Grisaldo" war es, der dem Dichter den Spottnamen des „Löwenblutsaufers" eintrug. In seinem Lustspiel „Der Schwur wider die Ehe", in welchem er, der Vorrede zufolge, deutsche Sitten schildern will, läßt der Graf Blumin, ein Weiberhasser, seinen Sohn schwören, daß er nie ein Weib heiraten, aber so viele Weiber als möglich verführen solle. Er vergißt diesen Schwur, als er eine junge Witwe kennen lernt, die auch ihrerseits geschworen hat, alle Männer zu verführen und keinen Mann zu heiraten. Der Vater interveniert und bietet selbst der Witwe seine Hand. Sie schlägt ein, weist aber zuletzt Vater und Sohn zurück.

Auch Heinse wird oft den Stürmern und Drängern beigezählt, obschon er wesentlich unter Wielands Einflüssen stand, von dem jene nichts wissen wollten; in die siebenziger Jahre fällt noch sein schlüpfriges Gedicht „Die Kirschen" und sein „Laidion", welches die Geschicke der

Lais behandelt. Die Buhlerin wird von einem Totengericht, dem sie ihre Lebensgeschichte erzählt, von jeder Schuld freigesprochen und für würdig erklärt, die elysischen Wonnen zu genießen, besonders, weil sie die Wage der Gerechtigkeit unter dem Hemde getragen, Jugend und Alter gleichmäßig beglückt und ihren Gewinn mit den Armen geteilt. An diese Lais erinnert die Théroigne von Méricourt in dem jüngstdeutschen Epos der Eugenie belle Grazie „Robespierre"; denn auch diese Théroigne rühmt sich, ihre Gunst den Häßlichen geschenkt und diesen so für fehlende Lebensfreude Entschädigung geboten zu haben. „Laidion" ist eine Apotheose der Prostitution. Heinses Hauptwerk „Ardinghello" enthält neben den Kunstbetrachtungen, in denen manches Schöne und Beachtenswerte gesagt ist, eine Reihe von Liebesabenteuern, in denen zum Teil höchst emanzipierte Frauencharaktere die Hauptrolle spielen. Seine erste Liebe ist eine Cäcilia; sie wird Mutter durch ihn, er ersticht ihren Bräutigam am Hochzeitstage. Dann gilt seine Leidenschaft einer Lucinde, die er zu verführen sucht. Eine Freundin derselben, Fulvia, schleicht sich zu ihm unter dem Namen Lucindens und beglückt ihn. Sie will ihm dafür diese in die Arme spielen; doch sie hat schon einen Bräutigam, der bei den Saracenen gefangen ist. Wenn Ardinghello diesen befreie, so wolle sie ihm zuerst angehören. Darüber stellt sie ihm eine Verschreibung aus. Weiter kann man die Freigeisterei der Leidenschaft nicht treiben. Ardinghello stellt ihr nach der Befreiung des Bräutigams diese Verschreibung zurück, und sie wird wahnsinnig. Dann liebt Ardinghello eine höchst freidenkende Römerin, die sich jedem hingiebt, der ihr gefällt. Nach manchen Liebesabenteuern Ardinghellos heiratet

sie diesen, ist aber damit einverstanden, daß sich Ardinghello mit seinen Freunden, allen seinen früheren Geliebten und deren Kindern auf einer griechischen Insel ansiedelt. Dieser Roman, der überdies viele Nuditäten enthält, würde wohl gegenwärtig das Los von Zolas „Nana" geteilt haben.

Noch wollen wir aber einen Blick auf die fin-de-siècle-Litteratur werfen, die mit den prinzipiellen Vertretern der Genieepoche wenig gemein hat, aber doch unter ihren Einflüssen steht: auf die Unterhaltungslitteratur in Roman und Dramatik — und auch dieser Blick wird uns zeigen, daß die Muse der Jüngstdeutschen, insofern sie geschlechtlich keck und zügellos auftritt, schon im vorigen Jahrhundert sogar in einer großen Massenproduktion gleichartige Wendungen und gleichartigen Stil wiederfinden kann. Die Lieblingsschriftsteller waren damals Cramer, Spieß und Lafontaine. Cramers „Deutscher Alcibiades" ist ein Pendant zu Heinses Ardinghello; er liebt immer mehrere Mädchen und Frauen zugleich. Er wird Fürst, und zwei derselben, seine Gemahlin Risa und seine Geliebte Julie, teilen sich in ihn. Eine eifersüchtige Gräfin schießt auf ihn, wird aber von einem seiner Jäger mit einem Hirschfänger getötet. In dem Roman „Der Glückspilz" hat Fritz, ein junger Gehilfe eines alten Verwalters, ein ehebrecherisches Verhältnis mit dessen Frau Dorchen. Der Alte entdeckt dasselbe, schlägt aber weiter nicht Lärm, sondern schickt Fritz fort. Derselbe liebt und heiratet ein anderes Mädchen, Lieschen. Dorchen hat indes mit seinem Nachfolger das gleiche Spiel begonnen. Im „Freiherrn von Rubin" tötet der Held den Bruder seiner Geliebten doch diese selbst, als seine Frau, buhlt mit einem Baron

den er ebenfalls niederschießt. In allen diesen Romanen herrscht der gemeinste Ton. Cramers „Rasereien der Liebe" sind Erzählungen höchst schlüpfriger Art. Von den Romanen von Spieß wollen wir nur zwei erwähnen: „Cäcilie oder die gottlose Tochter" und „Aurelie Waldenborn". Cäcilie ist ein achtzehnjähriges junges Weib, allen Lastern hingegeben, ruiniert ihren Gatten, ihre Eltern, flieht nach Amerika, wo sie in die Hände von Kannibalen gerät, welche ihren Freundinnen die Brüste abschneiden und fressen; sie selbst ist nur dadurch von diesem Schicksal errettet worden, weil die Kannibalen, als sie das nackte Weib mit Keulen niederschlagen wollen, Spuren von einer niedrigen Krankheit entdecken; ihr Fleisch ist zu unrein, um verzehrt zu werden.

Aurelie von Waldenborn wird Maitresse eines Fürsten, auf Geheiß eines geheimen Tugendbundes, der durch ihren Einfluß bewirken will, daß er das Land gut regiere und beglücke.

Der rührselige Lafontaine bewegt sich zwar meistens auf dem Gebiete bürgerlicher Tugend, doch er hat auch Anwandlungen, bei denen seine Sentimentalität bedenklich ins Frivole hinüberschielt. So hat er mehrere Romane geschrieben, wie z. B. „Engelmanns Tagebuch" und „Hermann Lange", in denen Mädchen in aller Unschuld schwanger werden. In Knigges Romanen, besonders in der „Geschichte Peter Clausens" und den „Verirrungen des Philosophen" kommen viele gemeine Scenen vor. Julius von Voß schildert in seinen Romanen das wüste preußische Offiziersleben, das er zum Teil mit cynischen Schmutzfarben ausmalt. Vieles erinnert an den „Simplicissimus". Eins seiner Hauptwerke sind die „Abenteuer einer Marke-

tenderin", die aus Weimar stammt, in einem dortigen Bordell geboren und erzogen ist und sich dort einen gewissen Bildungsfirnis angeeignet hat. Dem Schusterlehrling Samuel bringt sie diese Bildung bei, und zwar finden diese platonischen Gespräche auf zwei nebeneinander befindlichen Abtritten statt, wo auch Romeo zuerst seine Julie gefunden. Die späteren Abenteuer der Heldin bringen manches tragikomische Intermezzo, wie den Schuß, der sie dort verwundet, wo die neapolitanische Venus ihren unsterblichen Ruhm gefunden. Die kleinen Erzählungen von Voß sind ein ragoût-fin für die Frivolität; sie erinnern an die „Braunen Märchen" von Sternberg. Die Erzählungen von Gustav Schilling bewegen sich in sächsischen Offizierskreisen. Der Held seines großen Romans „Guido von Sohnsdom" ist ein Don Juan, der Liebesabenteuer mit vielen Damen hat, sowohl vor der Ehe, als auch später während der Ehe. Und alle diese Damen sprechen eine sehr eindeutige Sprache. Die fünfzig Bände der Schillingschen Erzählungen liefern auch nach dieser Seite hin eine reiche Ausbeute.

Neben diesen leichtfertigen Romanen gingen andere einher, welche sich weniger nach französischem als nach englischem Muster gebildet hatten und moralisierende Tendenzen verfolgten. Wenn man diese indes mit unseren heutigen Familienblattromanen vergleicht, so zeigt sich doch auch ein merklicher Unterschied; denn auf dem Wege zur Tugend und ihrem Schlußaccord berühren sie doch das Laster und seine Dissonanzen oft genug in einer Weise, welche den Rotstift unserer Redakteure herausfordern würde. In dem vielbändigen Roman des Superintendenten Hermes, „Sophiens Reise von Memel nach Sachsen"

einem der tugendreichsten, erlebt die Heldin mancherlei Abenteuer, sie kommt sogar mit einem Herrn Lesse in einem Bett zusammen; doch wie es in Shakespeares „Othello" heißt: she means not any harm. „Das Fräulein von Sternheim" der Frau Laroche ist eine brutale Verführungsgeschichte: doch die Tugend bleibt siegreich, wenn sie auch zu Grunde geht. In dem Romane „Julchen Gruenthal" wendet sich Helene Unger gegen die damaligen französischen Sitten, besonders in den Pensionsanstalten: die Heldin, Julie, die Tochter eines Anwalts, gerät in diese Verderbnis und endet als gemeine Buhlerin. In dem Roman „Die Pupille" von Johann Jakob Dusch besteht die Katastrophe darin, daß Walter seine Geliebte in der Trunkenheit auf einem Maskenball entehrt, sich aber einbildet, es sei eine andere gewesen. In Schummels „Empfindsamen Reisen" entschließt sich der Held, ein Mädchen zu heiraten, welches schwanger ist. Die Romane von Wezel, von denen „Tobias Knaut" eine Zeitlang selbst einem Herder und Wieland zugeschoben wurde und in welchem auch Gervinus einen tieferen Zug erkennt, haben mit den Produkten der eigentlichen Genieepoche nichts gemein, und doch sind sie keineswegs frei von den Krankheiten derselben. Die Abenteuer des zwerghaften buckligen Knaut wären für unsere heutigen Familienblätter unmöglich. Einmal, als er im Teich badet, stiehlt ihm eine Zigeunerin seine Kleider; zwei junge Fräuleins, darunter besonders Adelheid, nehmen sich seiner an und erbarmen sich seiner Nacktheit. Am Schlusse des Romans besucht Knaut ein Bordell, wo er seine frühere Wohlthäterin wiederfindet und ohne weiteres heiratet. In „Belphegor", einem der Voltaireschen Komödie nachgebildeten Roman, gehen noch merkwürdigere, aber

auch meistens sehr anstößige Dinge vor sich. Die schöne Akante weist ihren Verehrer aus dem Hause und erteilt ihm Fußtritte, daß er das Hüftbein bricht, Fronal tritt an seine Stelle. Belphegor zieht in die weite Welt. Der Freund und die Freundin gesellen sich wieder zu ihm. Akante erzählt, wie sie die Maitresse des Papstes Alexanders III., und dann diejenige eines Markgrafen gewesen sei, auf dessen Befehl, als er ein Recht zu haben glaubte, eifersüchtig zu sein, sie der Nase und der rechten Hand beraubt und im ganzen Gesicht geschunden ward. Später geraten sie in einen Amazonenstaat, wo die Weiber so lange Brüste haben, daß sie im koketten Spiel dieselben bald über die Achseln werfen, bald fallen lassen; auch haben sie zu Gesellschaftern Affen, deren Schwanz ein natürlicher Spiegel ist, worin sie sich beschauen. Akante wird später totgeschlagen, als sie einen Ehemann verführen will. Ähnlich sind die Romane: „Die wilde Betty", „Wilhelmine Arend", in welchem eine Opernsängerin die Hauptrolle spielt, durch welche ein Hamburger Kaufmann seiner Gattin untreu wird. Diese, die sich nicht scheiden lassen will, lebt dann in Bigamie mit einem Geliebten Webster.

Wie der Roman, so bot auch die damalige Schaubühne vieles, was sich heutigentags das Publikum nicht gefallen lassen würde. Wezel selbst hat einige derartige Lustspiele geschrieben wie z. B. „Der blinde Lärm", in welchem ein Edelmann seiner verwitweten Nichte nur unter der Bedingung zu heiraten gestattet, daß sie in der Ehe drei Kinder bekomme. Ihr Geliebter wird von einer Nebenbuhlerin verleumdet, er habe an sich so gehandelt, wie der Hofmeister von Lenz; doch das wird durch die That wider-

legt; eine Pariser Opernsängerin ist von ihm guter Hoffnung, und der Edelmann giebt ihm nun vertrauensvoll die Hand seiner Nichte. Von Kotzebues Schauspielen hat „Menschenhaß und Reue" wohl mit Unrecht den heftigsten Tadel der sittenstrengen Litterarhistoriker erfahren als eine Beschönigung des Ehebruchs. Doch dann müßte die christliche Lehre von Buße und Reue und Sündenvergebung ebenfalls beanstandet werden. Es ist ein Ehebruchsdrama, wie die neufranzösischen; Eulalie geht mit einem Offizier durch; doch im Stücke erscheint sie als Magdalena, und der Gatte verzeiht ihr. Da ist doch nichts Anstößiges, wohl aber in der von Kotzebue gedichteten Fortsetzung, wo Mainau die reuige Eulalie beruhigen will, indem er sich der gleichen Sünde zeiht und ein von einem Bauernburschen geschwängertes Mädchen besticht, daß sie aussagt, er sei der Schuldige. Noch heute bekannt sind die „beiden Klingsberge" und der von Lortzing zu einer Oper benutzte „Rehbock". Die „Sonnenjungfrau", Kora, die guter Hoffnung ist von einem Spanier und geopfert werden soll, bis der Inka von Peru selbst das thörichte Gesetz aufhebt, gerade zur rechten Zeit, so daß jetzt alle Sonnenjungfrauen nach Herzenslust lieben können, und die naive Gurli in den „Indianern in England", welche von europäischen Sitten keinen Begriff hat und in aller Unschuld die anstößigsten Dinge sagt, waren damals so beliebte Bühnenrollen wie die „Grille" und die „Lorle" der Frau Birch in der zweiten Hälfte unseres Jahrhunderts. Der Held des Lustspiels „Bruder Moritz" will durchaus ein gefallenes Mädchen heiraten, das selbst seinen Sündenfall eingesteht. Auf gleichen Ton gestimmt waren die damals so beliebten Lustspiele von Bretzner und Jünger. Wir

erwähnen nur Bretzners „Liebe nach der Mode", ein Lustspiel, in dessen Mittelpunkt ein Heiratsbureau ist mit verschiedenen sehr lockeren Ehebundwerbern, aber noch schlimmeren „Ehemännern", denn da findet sich der Hofrat, der seine Frau gegen ein kostbares Bild einem Hauptmann abtritt. In der „verstorbenen Ehefrau" spielt eine erwachte Scheintote die Hauptrolle und ordnet einige mißliche Liebesverhältnisse, die sich nach ihrem Tode angesponnen. In Jüngers Lustspielen: „Verstand und Leichtsinn", „Die unvermutete Wendung" wird das frivole Wiener Leben geschildert.

Uber diese ganze Produktion sagt der Litteraturanzeiger von 1799: „Die verfluchtesten Schriften kommen seit den letzten 35 Jahren zum Vorschein und über 7000 Romane und Liebeshistörchen, die als Giftpflanzen den braven Charakter der deutschen Weiber und Töchter schon auch verdorben haben." Aus dieser Versumpfung hat sich die Litteratur selbst emporgerafft und geläutert, nachdem die Klassiker immer mehr Anerkennung gefunden; es hat dazu nicht der Gesetze, nicht der Eingriffe des Staates bedurft. Die Litteratur ist wie der Speer der Minerva; sie heilt selbst die Wunden, die sie schlägt.

* * *

Uns kam es darauf an, hier den thatsächlichen Nachweis zu führen, daß das Neue, was die Jüngstdeutschen in Theorie und Praxis zu Tage fördern und dessen sie sich rühmen als unerhörter Großthaten und revolutionärer Umwälzungen der Sitte, zum großen Teil dem alten Sturm und Drang des vorigen Jahrhunderts angehört. Wir wollen hier keineswegs zu Gericht sitzen weder über

die Stürmer und Dränger, noch über die jüngsten Epigonen derselben. Wir sind keine Anhänger eines geschlechtlichen Purismus, der einer geistvollen Entwickelung der Litteratur ebenso hinderlich ist wie die Maß- und Zügellosigkeit. Möglich, daß aus dem neuen Sturm und Drang auch eine neue Klassicität hervorgeht wie Goethe und Schiller aus dem Kreise der Stürmer und Dränger, denen ihre Jugenderzeugnisse angehörten und daß Sudermann der Schiller und Hauptmann der Goethe des neunzehnten Jahrhunderts wird!

Doch wer kann dies wissen? Es ruht im Schoß der Götter!

Gloſſen zur Äſthetik des Häßlichen.

Es giebt Werke von einer geiſtigen Tragweite, der die gleichzeitig Lebenden nicht ganz gerecht zu werden vermögen; erſt eine weitere Entwickelung der Kultur oder Litteratur giebt ihnen nachträglich eine erhöhte Bedeutung. Leider ſind ſie dann meiſtens ſchon unter der Überflutung der unverwüſtlichen Bücherproduktion begraben, und es iſt ein beſonderer Glücksfall, wenn ſie wieder ans Licht hervorgezogen werden. Zu dieſen Werken gehört die nicht ſehr umfangreiche „Äſthetik des Häßlichen“ von Karl Roſenkranz; denn als ſie im Jahre 1853 erſchien, da ſtand der Kultus des Häßlichen noch nicht in Blüte wie heutzutage, und am wenigſten hatte er begeiſterte Apoſtel gefunden, die ihm eine prinzipielle Verherrlichung widmeten. Roſenkranz, einer der beleſenſten deutſchen Philoſophen und Gelehrten überhaupt, hat zwar für ſeine Beiſpiele die große von ihm beherrſchte Weltlitteratur benutzt; aber gerade die außerordentliche Bereicherung, welche die Modernſten ſeinem Beiſpielſchatze zuwendeten, kam zu ſpät für ihn und ſein Werk, das weder bei ſeinen Lebzeiten noch nach ſeinem Tode eine neue Auflage erlebt hat. Wie man auch heut-

zutage über die Hegelſche Schule denken mag, die einſt die ganze deutſche Bildung beherrſchte — gerade auf dem Gebiete der Äſthetik hat ſie große Geſichtspunkte aufgeſtellt und iſt auch den einzelnen Künſten, ihrem Weſen, ihren Anforderungen mehr gerecht geworden als manche vornehmer darüber hinweggleitende Syſteme des Schönen; ihre Jünger aber, Hotho, Roſenkranz, Viſcher, Ruge, Schasler, bis auf Eduard von Hartmann, bei dem Hegel noch immer mehr nachwirkt als Schelling und Schopenhauer, haben aus den Hegelſchen Bauſteinen teils große architektoniſche Werke errichtet, teils Seitenkapellen für einzelne Begriffsmomente des Schönen und für einzelne Künſte.

Karl Roſenkranz, der lange Jahrzehnte auf dem Lehrſtuhle Kants in Königsberg ſaß, war von dieſen allen der beweglichſte und vielſeitigſte; ſeinem anregenden Vortrag folgte die Jugend mit voller Hingebung. Soviel Kantianer und Herbartianer in der Provinz Oſtpreußen ſich auch gegen die Hegelſche Philoſophie ſträuben mochten — Karl Roſenkranz wurde von ihnen nicht in den Sündenfall des Syſtems verwickelt; allgemein erkannte man an, daß er ein Centrum der Bildung für die ganze Provinz, eine Lichtquelle von ſeltener Leuchtkraft geworden ſei, und man ihm ſeinen Hegelianismus wegen ſeiner Bewunderung für die anderen Philoſophen, ſeiner verſtändnisvollen Erläuterung ihrer Syſteme verzeihen müſſe. Hiezu kam ſeine perſönliche Liebenswürdigkeit; frei von philoſophiſchem Hochmut war er nicht nur immer zugänglich für jedermann, ſondern auch von großer Empfänglichkeit für alles, was ſich in der Welt zutrug, was in der Litteratur auftauchte, ja, wie ſeine Königsberger Skizzen beweiſen, ſelbſt für das alltägliche Leben und ſeine Genrebilder.

Wenn wir hier auf ſeine „Äſthetik des Häßlichen“ zurückkommen wollen, ſo geſchieht es deshalb, weil einzelne Begriffsbeſtimmungen derſelben für moderne Litteratur- und Kunſtbeſtrebungen eine maßgebende Bedeutung haben und wohl verdienen, dem jüngeren Geſchlecht ins Gedächtnis zurückgerufen zu werden; dann aber, weil ſie hier und dort eine interpretatio extensiva verlangen mit Bezug auf weitergehende Tendenzen der jüngſten Zeit, vor allem aber, weil ſich die Beweiskraft ihrer Lehren durch ſehr ſchlagende Beiſpiele aus den Werken der modernen Autoren, die wir anführen wollen, erhärten läßt; ebenſo wie umgekehrt dieſe Werke durch die Grundlehren und Ausführungen jener Äſthetik in eine kritiſche Beleuchtung gerückt werden, welche ein intenſiveres Licht gewährt als zuſammenhangloſe Äußerungen der Tageskritik. Es iſt natürlich, daß es ſich hier nur um einzelne Gloſſen zu ſeiner Äſthetik handeln kann; denn eine erſchöpfende Durchführung würde nichts weniger bedeuten als ein neues Werk oder mindeſtens eine verbeſſerte Auflage des früheren.

* * *

In der Einleitung ſagt Roſenkranz, eine Äſthetik des Häßlichen könne manchem ähnlich klingen wie ein hölzernes Eiſen, weil das Häßliche das Gegenteil des Schönen ſei; allein das Häßliche ſei von dem Begriff des Schönen untrennbar; denn das habe in ſeiner Entwickelung dasſelbe beſtändig als diejenige Verirrung an ſich, in die es mit einem oft geringen Zuviel oder Zuwenig verfallen könne. Die Äſthetik des Häßlichen ſoll ſeinen Urſprung, ſeine Möglichkeiten, ſeine Arten ſchildern und kann daher auch dem Künſtler nützlich werden. Bildender natürlich wird

es für diesen immer sein, die makellose Schönheit darzustellen, als dem Häßlichen seine Kraft zuzuwenden. Auf eine Göttergestalt zu sinnen, ist unendlich erhebender und genußreicher, als eine teuflische Fratze zu bilden. Allein der Künstler kann das Häßliche nicht immer vermeiden. Oft sogar bedarf er seiner als eines Durchgangspunktes in der Erscheinung der Idee und als einer Folie. Der Künstler vollends, der das Komische produziert, kann dem Häßlichen gar nicht ausweichen.

Nach einigen geistvollen Bemerkungen über das Naturhäßliche, das Geisthäßliche, das Kunsthäßliche spricht der Philosoph von dem Wohlgefallen am Häßlichen, welches auf krankhafte Weise hervorgerufen wird, wenn ein Zeitalter physisch und moralisch verderbt ist, für die Erfassung des wahrhaften, aber einfachen Schönen der Kraft entbehrt und auch in der Kunst das Pikante der frivolen Korruption genießen will. „Ein solches Zeitalter liebt die gemischten Empfindungen, die einen Widerspruch zum Inhalt haben. Um die abgestumpften Nerven aufzukitzeln wird das Unerhörteste, Desperateste und Widersinnigste zusammengebracht. Die Zerrissenheit der Geister weidet sich an dem Häßlichen, weil es für sie gleichsam das Ideal ihrer Zustände wird. Tierhetzen, Gladiatorspiele, lüsterne Symplegmen, Karikaturen, sinnlich verweichlichende Melodieen, kolossale Instrumentierung, in der Litteratur eine Poesie von Kot und Blut (de boue et de sang wie Marmier sagte) sind solchen Perioden eigen."

Wir halten unsere Gegenwart nicht für frivoler, als vor hundert Jahren die Epoche fin de siècle war; gleichwohl hat sich das Wohlgefallen am Häßlichen seit den vierzig Jahren, daß Rosenkranz diese Zeilen niederschrieb

weſentlich geſteigert, und zwar haben wir jetzt ganze litterariſche Richtungen, die ihm huldigen, und ein großes kritiſches Trompetercorps, das ſchmetternde Weiſen ertönen läßt, wo es ihm nur begegnet.

Damit hängt zuſammen, daß auch ein nicht unbeträchtlicher Teil des Publikums ſich zu dieſer Litteratur des Häßlichen hingezogen fühlt; aber es wäre ungerecht, unſerer ganzen Epoche dies nachzuſagen; da giebt es noch bedeutſame Gegengewichte, große und anerkannte Talente, die andere Bahnen wandeln und daneben in den verbreitetſten Blättern und Büchern eine große Maſſe von Produktionen, die nicht nur dem Häßlichen aus dem Wege gehen, ſondern auf der Flucht vor äſthetiſchen und ſittlichen Diſſonanzen in das andere Extrem verfallen und den eintönigen Singſang der Familienmoral bis zum Überdruß herunterleiern.

Bei ſeinen Betrachtungen über das Geiſthäßliche in der Einleitung ſpricht Roſenkranz auch von der Krankheit, auf die er ſpäter bei der Beſprechung des Ekelhaften noch einmal zurückkommt. Die Krankheit an ſich ſei nicht notwendig niedrig oder ekelhaft; das werde ſie erſt dann, wenn ſie den Organismus in der Form der Verweſung zerſtöre, und wenn wohl gar das Laſter die Urſache der Krankheit iſt; die ekelhafte Krankheit iſt nur unter der Bedingung darſtellbar, daß ein Gegengewicht ethiſcher oder religiöſer Ideen mitgeſetzt wird. Roſenkranz verweiſt auf das Buch Hiob und den „armen Heinrich“ von Hartmann von der Aue. Auch dürfe die Kunſt Krankheiten darſtellen, die als eine elementariſche Macht Tauſende dahinraffen. Wir möchten hier nur auf das ſchöne Gedicht von Hermann Lingg: „Der ſchwarze Tod“ verweiſen. Häßlich ſind Krankheiten, welche die Geſtalt abnorm verändern; dagegen

laſſen andere wie die Hektik und manche Fieberzuſtände den Organismus ätheriſcher erſcheinen. „Der ganze Körper in ſeiner durchſichtigen Morbidezza bedeutet ſchon nichts mehr für ſich und iſt durch und durch nur noch Ausdruck des von ihm bereits auswandernden naturunabhängigen Geiſtes. Wer hätte nicht ſchon eine Jungfrau oder einen Jüngling auf dem Sterbebette geſehen, die als Opfer der Schwindſucht einen wahrhaft verklärten Anblick darboten?“

Der Philoſoph ſpricht hier von dem Krankheitsbild; aber es können in der anderen Wagſchale ethiſche Gewichte liegen, welche dieſen Eindruck trüben. Roſenkranz ſagt ſelbſt, die Krankheit ſei nicht darſtellbar, wenn das Laſter ihre Urſache ſei; er meint damit offenbar nur die ekelhaften Krankheiten; doch warum ſoll nicht auch die verklärende Schwindſucht durch ein laſterhaftes Leben hervorgerufen worden ſein? Liederlichkeit und Schwindſucht im Bunde können nur ein häßliches Bild gewähren. Das iſt der Grund, warum die Kameliendame des jungen Alexandre Dumas trotz aller rührenden Scenen und großer, durch die vorzügliche dramatiſche Technik verſtärkter Wirkung auf uns einen abſtoßenden Eindruck macht. Das Sterben auf der Bühne erregt überhaupt gerechte Bedenken, wenn es mit pathologiſcher Kleinmalerei ausgeführt wird; auf dem Bilde des Malers iſt es ein Moment; auf der Bühne nimmt es ſich in einer Reihe von Momenten aus einander. Es fehlt der Geſamteindruck; wir befinden uns im Spital und nehmen den Standpunkt des beobachtenden Arztes ein.

Einen vollſtändigen Krankheitsroman hat Zola geſchrieben: „La joie de vivre“; das iſt ein Roman der Klinik, und wie ich einmal an anderer Stelle ſagte, das Vomitiv, das er ſeiner Muſe eingiebt, droht ein Lebens-

elixir der neuesten deutschen Dichtung zu werden. Zu den Insassen dieses am Meere gelegenen Spitals gehört Herr Chanteau, der in den Schmerzen der Gicht den ganzen Roman hindurch heult und brüllt, und seine Frau, welche an der Wassersucht leidet und deren dicke Beine uns oft genug aufgedeckt werden. Da haben wir ja die von Rosenkranz verurteilte Häßlichkeit der Krankheit, welche die Gestalt abnorm verändert. Dann leidet die eine junge Heldin des Romans an der Bräune, und wir machen die ganzen Erstickungsbeschwerden mit, sowie uns auch keines der hilfreichen Rezepte erspart wird. An einer anderen Stelle sagt Rosenkranz: das Gewöhnliche, Alltägliche wird durch seinen Mangel an Unterscheidung nichtssagend, langweilig, gemein und geht damit in die Häßlichkeit über. Zu diesem Gewöhnlichen gehört offenbar auch die Krankenpflege, und Rosenkranz hätte dem häßlichen Krankheitsbild als solchem das Epos der Klinik beizählen sollen, in welchem uns ein Kapitel aus der Pathologie wohl mit wissenschaftlicher Exaktheit, aber ohne jede ästhetische Bedeutung vorgeführt wird.

Die Geburt, sagt Rosenkranz, hat als ein notwendiger Naturakt nicht dies Abstoßende, selbst wenn sie nicht, wie in Hans Sachs „Narrenschneiden" und in Prutz' „Politischer Wochenstube" komisch gewendet wird; aber der physiologische Ernst, mit welchem Zola diesen Akt behandelt, und die Vorliebe, womit er bei seinen schmutzigen Begleiterscheinungen verweilt, gehören durchaus in das Kapitel der Ästhetik des Häßlichen. In „La joie de vivre" wohnen wir der schwierigen Entbindung einer jungen Frau bei; es handelt sich um eine Achselgeburt; die ganze geburtshilfliche Prozedur wird uns auf das genaueste geschildert, und wir zweifeln nicht, daß diese Stelle

in einer Hebammenklinik Verständnis und Anerkennung finden wird; doch was haben die neun Musen damit zu thun? Und zum Überfluß wird auch das Ekelhafte am Schluß der grausamen Hilfsversuche nicht verschwiegen; da fehlt nicht eine kleine schmutzfarbige Arabeske. Es macht dem Dichter offenbar Freude, uns die Natur in ihrer ganzen hilflosen Nacktheit zu zeigen; les cuisses und andere Körperteile können nicht oft genug erwähnt werden.

Noch schlimmer steht's damit in „Pot-Bouille", wo uns die Selbstentbindung eines Mädchens, Adele, mit einer physiologischen Genauigkeit geschildert wird, die nur durch den Charakter dieser etwas stumpfsinnigen Person einigermaßen einen Schimmer von Romanfärbung erhält und nicht ganz wie ein Abschnitt aus einem gynäkologischen Lehrbuch erscheint. Im übrigen ist die Schilderung von brutaler Naturwahrheit aber die ganze schmutzige Studie für die Haupthandlung höchst überflüssig und nicht einmal von episodischer Bedeutung.

Rosenkranz spricht hier stets von der äußeren Erscheinung der Krankheit, doch in der neueren Litteratur spielt dieselbe auch eine Rolle, bei welcher eine innere Häßlichkeit zu Tage tritt. Zwar die bedauerliche Thatsache, daß sich Krankheiten vererben, ist ja längst anerkannt; erst neuerdings aber ist es Mode geworden, daraus poetisches Kapital zu schlagen. In Ibsens „Nora" sagt Doktor Rank: „Ich bin der miserabelste aller meiner Patienten. In diesen Tagen hab' ich eine Generaluntersuchung meines innern Status vorgenommen. Bankerott — eh' vier Wochen vergehen, lieg' ich vielleicht für die Würmer auf dem Kirchhof"; und als Nora meint: „Pfui, wie häßlich Sie reden", sagt Rank: „Die Sache ist auch verflucht

häßlich; aber das Schlimmſte iſt, daß ſo viel andere Häßlichkeit vorausgehen muß." Und weiterhin ſagt er: „Mein armes, unſchuldiges Rückgrat muß für meines Vaters luſtige Leutnantsſünden büßen. Das iſt traurig, aber es iſt auch häßlich: das Leben als ein großer Verweſungsprozeß, dem ein Willenloſer zum Opfer fällt." Immerhin iſt Rank eine epiſodiſche Figur; aber in Ibſens „Geſpenſtern" iſt es der Held ſelbſt, Oswald, der von ſeinem Vater eine zerrüttete Exiſtenz geerbt hat: Müdigkeit in allen Gliedern, Gehirnerweichung. Und dieſer gelähmte Held ſchwankt gleichſam drei Akte hindurch über die Bühne, der innerlichen Auflöſung entgegen. Eine angeerbte Krankheit als das Fatum des Menſchen und dieſer ſelbſt ſich nur als Opfer fühlend, ohne etwas innerlich Befreiendes und Erlöſendes — das mag wohl lebenswahr ſein, aber es iſt häßlich wie jeder blinde Naturzwang, der das Lebendige verwüſtet.

Im Fortgang ſeiner Unterſuchungen kommt Roſenkranz auf die Formloſigkeit zu ſprechen, die er als Amorphie, Aſymmetrie und Disharmonie unterſcheidet; er berührt hier auch gelegentlich einige Punkte, welche für die Litteratur der Gegenwart von Wichtigkeit ſind. Es iſt bekannt, wie die neuen Dramaturgen nicht nur die Regeln des Ariſtoteles, ſondern überhaupt die Beſtimmungen, in denen man bisher das Weſen dramatiſcher Dichtung ſuchte, über den Haufen werfen. Das Drama ſoll nur ein Charaktergemälde, die Fabel Nebenſache ſein. Dadurch werden die Grenzen von Drama und Roman verrückt; es tritt jene Geſtaltloſigkeit ein, von welcher der Philoſoph an dieſer Stelle ſpricht. Als Beiſpiel führt er freilich das dramatiſche Gedicht an, das von der Aufführbarkeit abſehe und

oft nur eine lockere Reihe lyriſcher Monologie enthalte; leider beſtehen zwei Drittel unſerer dramatiſchen Produktionen aus ſolchen theatraliſch unmöglichen reinen Dramen.

Die Zeiten haben ſich indes ſeitdem geändert. Solche formloſen dramatiſchen Gedichte werden kaum noch geſchaffen; an ihre Stelle ſind kunſtgerechte und theatraliſch mögliche Dramen in dichteriſchem Stil getreten, die aber jetzt ebenſowenig gegeben werden wie die früheren dramatiſchen Gedichte, denn man will jetzt proſaiſches Bühnenfutter. Hier zeigt ſich aber oft eine andere Art von Geſtaltloſigkeit; das Drama beſteht nur aus einer Reihe auseinandergezerrter Romankapitel ohne innere Gliederung, und der Dialog beſteht oft nur in einer ſozialiſtiſchen oder phyſiologiſchen Debatte. Weiterhin ſpricht Roſenkranz von der Aſymmetrie und weiſt auf die Notwendigkeit des Kontraſtes hin. Die bunte Mannigfaltigkeit des Verſchiedenen kann äſthetiſch vollkommen berechtigt ſein; wird ſie aber da geboten, wo der Kontraſt wirken müßte, ſo bleibt ſie unzureichend. Alle Verſchiedenheit, wie ſehr ſie auch gehäuft werde, vermag nicht das Intereſſe zu erſetzen, das uns der beſtimmte Gegenſatz einflößt. Wenn in einem Roman eine Menge von Perſonen auftritt, wenn eine Fülle von Begebenheiten ſich entwickelt, wenn aber nicht eine Kontraſtierung der Handlungen und ihrer Schickſale die Menge der Begebenheiten durchgreift, ſo wird uns die Mannigfaltigkeit bald ermüden, ja zuletzt anekeln. Der falſche Kontraſt iſt der häßliche, der dadurch entſteht, daß ſtatt des Gegenſatzes das bloß Verſchiedene auftritt. Die franzöſiſchen Romantiker haben oft grelle Kontraſte; aber ſie beleben damit ihre Erfindungen, ihre Charakteriſtik.

Die zarte Mädchenblume in den Laſterhöhlen der Sueſchen „Mystères de Paris“ beweiſt dies zur Genüge. Dergleichen kennt Zola nicht; ſeine „Lambeaux de la vie humaine“ ſind ohne alle Rückſicht auf Farbenkontraſt zuſammengeſtellt; die Bewohner des reſpektabeln Hauſes in „Pot-Bouille“ ſind alle gleiche Sünder; nirgends ein Gegenbild gegen die brutale Liederlichkeit, der die verſchiedenen Perſonen auf verſchiedene Weiſe huldigen. Die Schmeißfliege Nana ſetzt ſich auf Jung und Alt, Mann und Weib, Schön und Häßlich — alles das gleiche Sodom und Gomorrha.

Ibſen verſucht es, in Kontraſten zu malen, aber ſeine Kontraſte bleiben meiſtens ſtumpf. Faſt nirgends iſt dem Kranken das Geſunde entgegengeſetzt, ſondern nur verſchiedene Formen der Krankheit ſind neben einander geſtellt. Frau Baumeiſter Solnes unterſcheidet ſich zwar von Hilde, dem wunderbaren Mädchen aus dem Norden, das den Gatten derſelben aufs Gerüſt lockt, von wo er beim Abſturz den Hals bricht; doch ſieht man näher hin, ſo ſind beide gleich verrückt. Was die erwähnten grellen Kontraſte betrifft, ſo nennt ſie Roſenkranz „häßlich“, weil die Entgegenſetzung die Spannung übertrifft. „Wir nennen dieſe Form der kontraſtierenden Seiten Effekthaſcherei“. Ein Beiſpiel ſolcher grellen Kontraſtmalerei bietet uns Gerhart Hauptmanns „Hannele“. Die Roheit in dem Armenhaus der Dorfgemeinde und die beflügelte himmliſche Verklärung ſind poetiſch und auch ſceniſch ſo dicht aneinander gerückt, daß die Wirkung eine „ſchreiende“ iſt — ein in die Madonnenbilder hineingekleckſter Höllenbreughel oder umgekehrt.

Würden wir eine neue Poetik ſchreiben, ſo würden

die Kapitel der Schrift von Roſenkranz, welche von der Inkorrektheit im allgemeinen, von der Inkorrektheit in den einzelnen Künſten handeln, hier einer ausführlichen Wiedergabe bedürfen; ſie enthalten über die geſchichtliche Treue, über die ungehörige Vermiſchung der Künſte, über den Dilettantismus ſehr viel Beherzigenswertes; doch fließt auf dieſen Gebieten die Stoffquelle weſentlich neuer Erſcheinungen nicht allzu reich, und die Nutzanwendung dieſer Begriffsbeſtimmungen auf die übertriebene theatraliſche Meiningerei und das Kunſtwerk der Zukunft ergiebt ſich von ſelbſt.

Deſto reichlicher fließt dieſe Quelle bei dem nächſten großen dritten Abſchnitt „Die Verbildung"; hier zerfällt der erſte Teil: „Das Gemeine" wieder in drei Unterabteilungen: das Kleinliche, das Schwächliche, das Niedrige, das Kleinliche, welches die Exiſtenz unter die Schranken herabſetzt, die ihr zukommen; die Schwächlichkeit, welche eine Exiſtenz hinter dem Maß von Kraft zurückbleiben läßt, das ihr nach ihrem Weſen innewohnen ſollte; die Niedrigkeit, welche Beſchränktheit und Ohnmacht mit der Unterordnung der Freiheit unter die Unfreiheit vereinigt.

Die Kleinlichkeit liegt in der Kunſt entweder im Gegenſtande oder in der Behandlung; im Gegenſtande, wenn derſelbe durch die Nullität ſeines Inhalts der Behandlung unwert iſt; in der Behandlung, wenn ſich dieſelbe mit der breiten Ausführung von Nebenbeſtimmungen beſchäftigt und darüber das Hervorheben des Weſentlichen vergißt. Sie räumt dann dem Untergeordneten eine Breite ein, die ihm im Verhältnis zur Hauptſache nicht zuſteht. In der Epik ſoll uns zwar auch das Lokal, die Kleidung, Bewaffnung und dergleichen vorgeſtellt werden. Geht ſie

jedoch über den poetiſchen Zweck hinaus, beſchreibt ſie uns, wie es in neuen Romanen geſchieht, Pflanzen mit wiſſenſchaftlicher Genauigkeit, Kleider mit der Sorgfalt eines Modejournals, Möbel und Hausrat mit techniſcher Akkurateſſe, ſo wird eine ſolche Ausführlichkeit kleinlich und damit häßlich.

Solche Beſchreibungen aber gehören zu den Trümpfen, welche der neue Naturalismus ausſpielt; das Leben abzuſchreiben iſt ja ſeine große Aufgabe, und dabei geht es nicht ab ohne Regiſtrieren und Katalogiſieren. Daudet und Zola ſind hier die großen Vorbilder, wenngleich ſchon Walter Scott gegen dieſe Vorſchriften geſündigt hat und der antiquariſche Roman noch immer dagegen ſündigt. In Daudets „Nouma Roumestan“ findet ſich die Schilderung einer Südfruchthandlung, die, höchſt ausführlich, aber aller Poeſie bar, an den Katalog eines Verſandgeſchäftes gemahnt. Hektor Malot giebt in „La Bohème tapageuse“ auf drei Seiten den Tiſchzettel eines luxuriöſen Diners. Bei Zola trifft man ähnliche nüchterne Beſchreibungen; auch in dem Roman: „Au bonheur des dames“, doch weiß er bisweilen in überraſchender Weiſe ein Warenlager poetiſch zu beleben; ſo wenn er auf mehreren Seiten einen Hymnus der weißen Farbe ſingt in allen ihren Nuancen, wie ſie die verſchiedenartigſten Stoffe bald in einer auf- und abſteigenden Skala, bald in wunderbaren Accorden vertreten. Zola wird zum Lyriker, wenn er ein Modegeſchäft ſchildert. Im „Apotheker Heinrich“ von Hermann Heiberg wird das Innere einer Apotheke, alle Büchſen und Flaſchen und Gerätſchaften und vorgenommenen Arbeiten mit einer peinlichen, aber ſehr unpoetiſchen Genauigkeit geſchildert.

Neben das Kleinliche ſtellt Roſenkranz das Schwächliche. Die Schwäche iſt an ſich noch nicht ſo häßlich, ſo wenig als die Kleinheit an ſich häßlich iſt. Sie wird es erſt, wenn ſie da erſcheint, wo die Kraft erwartet wird. Die Schwäche zeigt ihre Unkraft in der Unfruchtbarkeit ihres Thuns, in der Nachgiebigkeit gegen die Gewalt, in dem abſoluten Beſtimmtwerden. „Die Schwäche, die ſich zwingen läßt, iſt häßlich, wo ſie nicht lächerlich wird. Im Gebiet der moraliſchen Kolliſionen werden indes Situationen möglich, wo die Schwäche durch perſönliche Liebenswürdigkeit ſich den Schein der Freiheit erhält, wo ſie durch die Sophiſtik ſelbſt den Schein der Kraft uſurpieren kann, wie dies das bekannte Thema ſo vieler Romane iſt. An der Liebenswürdigkeit ſolcher ſentimentalen Helden hat der Künſtler das Mittel, die Erſcheinung des Häßlichen zu mildern, ja es intereſſant zu machen.“ Solche ſchwächliche Charaktere, die an ihrer Schwäche zu Grunde gehen, ſind ſehr häufig in der neueſten Dichtung. Am ſtörendſten erſcheint dieſe Charakterſchwäche dort, wo ſie ſich zu einer gewiſſen geiſtigen Stärke geſellt. So iſt es der Fall bei dem Vockerath in Gerhart Hauptmanns „Einſame Menſchen“. Derſelbe iſt Freigeiſt und Starkgeiſt, Darwinianer, eifriger Gegner der Überlieferung auf allen Gebieten und doch ſo ſchwächlich, daß er ſich von einem jungen Mädchen, das er für geiſtig ebenbürtig hält, gänzlich umgarnen läßt und, als ſie von ihm geht, den Abſchied nicht überſtehen kann und ſich ins Waſſer ſtürzt. Ein anderer Schwächling iſt der junge Maler in „Sodoms Ende“ von Sudermann, ein verwöhnter Liebling des Salons und Gunſtknabe eſprit-voller Damen. Seine Schwäche geht bis zur Gemeinheit, indem er einem treuen Freunde ſein Liebchen in einem

Augenblick nächtlichen Rauſches verführt. Ähnlich wie dieſer Willi Janikow ſind die Helden in den Romanen von Conradi („Adam Menſch"), Alberti („Die Jungen und die Alten"), Walloth („Der Dämon des Neides") einem Roman, den der Verfaſſer ſelbſt als furchtbar realiſtiſch bezeichnet: lauter in der Gemeinheit zu Grunde gehende Schwächlinge.

Das Niedrige teilt Roſenkranz ein in das Gewöhnliche, das Zufällige und Willkürliche und das Rohe. Was das Gewöhnliche betrifft, ſo iſt es an ſich keineswegs häßlich; es kann ſogar, wenn auch nicht ſchön, doch hübſch ſein. Allein als das, was in vielen Exemplaren vorhanden iſt, was nach keiner Seite hin hervorſticht, erſcheint es äſthetiſch bedeutungslos. Es fehlt ihm an charakteriſtiſcher Individualiſierung; das Gewöhnliche, Alltägliche wird durch ſeinen Mangel an Unterſcheidung nichtsſagend, langweilig, gemein und geht damit in die Häßlichkeit über. Gegen das Alltägliche proteſtierte Leſſing, der doch in ſeinen Werken nichts weniger war als ein die Wirklichkeit überfliegender Idealiſt. „Wenn der Dichter", ſagt er, „nichts aufs Theater bringt, als was er in der einfachen Natur findet, ſo wird er ſeinen Zuſchauern nichts zu ſehen und zu hören geben, als was man alle Tage ſieht und hört. Wer beſucht aber deswegen den Schauplatz, damit er das daſelbſt antreffe, was er außer demſelben mehr als zu häufig findet?" Daß die Bühne und auch die Romanlitteratur heutzutage mit Vorliebe dergleichen photographiſche Schaukäſten ausſtellt, iſt nur zu bekannt. Das Gewöhnliche iſt jetzt zur Herrſchaft in der Litteratur gelangt, und diejenigen, welche für die breite Maſſe des Volkes den litterariſchen Proviant herbeiſchaffen, bekreuzen ſich vor

allem, was über das Gewöhnliche hinausgeht. Das Volk hat, in der Regel bessere Instinkte als seine Proviantmeister; aber es muß die Konserven verzehren, die ihm mit auf den Weg gegeben werden. Rosenkranz warnt davor, die Gewöhnlichkeit mit der Vervielfältigung zu verwechseln; wohl aber giebt es eine Vervielfältigung, welche nur die schale Reproduktion typischer Vorbilder in der erfindungslosen Nachahmung der reproduktiven Schwäche ist. Welche Gewöhnlichkeit in den Minneliedern des Mittelalters, die Schiller zu dem Sarkasmus veranlaßte, daß in ihnen nichts enthalten sei als der Frühling, der komme, der Winter, welcher gehe, und die Langeweile, welche bleibe; wenn die Sperlinge einen Musenalmanach schreiben würden, meinte er, würde ungefähr dasselbe herauskommen.

„So sind Tausende von Sonetten der Petrarchisten, Hunderte von Tyrannentragödien der älteren französischen Bühne, so die Fabrikware unserer Kindermärchenalbernheiten, so das Heer unserer Entsagungsromane, so in der jetzigen deutschen Malerei das zahlreiche Geschlecht der trauernden Königspaare, Juden, Müller, Toggenburge und so weiter zu Gewöhnlichkeiten geworden." Und in neuester Zeit, wie wir gleich hinzufügen wollen, grassieren bei uns die Nanas, die entzückenden Kellnerinnen, die mit ihren Bierseideln ihre Kunden in schwärmerische Werther verwandeln, ferner die verschrobenen Dramenhelden der Ibsenschen Schule als litterarische und poetische Dutzendware. „Die Mittelmäßigkeit oder gar die völlige Ohnmacht wiederholt das schon Geschaffene ohne Fortschritt, ohne produktive Vertiefung, und wenn sie gar das Aparte nachahmt und das Ungewöhnliche vergewöhnlicht, so zeigt sie

nur die äffiſchen Seitenſprünge einer auf hohlen Effekt berechneten geiſtigen Gymnaſtik".

Über das Barocke, Bizarre und Groteske giebt Roſenkranz ſcharfe Begriffsbeſtimmungen, die um ſo willkommener ſind, als dieſe Begriffe oft miteinander verwechſelt und unterſchiedslos gebraucht werden. Auf die barocken Arabesken der Ibſenſchen Dramatik wollen wir hier nicht näher eingehen; hier geht manches ins Gebiet der unfreiwilligen Komik über. Im ganzen finden ſich dieſe Willkürlichkeiten der Phantaſie mehr im Gebiete der romantiſchen Dichtung. Der Realismus, der die Welt abſchreibt, an der er ſich mit der Naſe ſtößt, gönnt dazu nicht die nötige Freiheit. Ibſen iſt aber ebenſo Romantiker wie Realiſt. Daher bei Ibſen die vielen Capriccios, die der romantiſchen Schule zur Zierde gereicht hätten. Da wünſcht Hedda Gabler, daß der lebensmüde Löwborg in Schönheit zu Grunde gehen möge, und der geheimnisvolle Fremde in der „Frau vom Meere" hat ein Farbenſpiel der Augen, das ſich ganz nach dem der See richtet. Wenn wir über dieſe nach den Zauberſchätzen der alten Romantik ſchielenden Sonderbarkeiten raſch hinweggehen können, ſo müſſen wir deſto länger bei dem „Rohen" verweilen, denn hier befinden wir uns in dem Mittelpunkte der neueſten, ſich über Europa verbreitenden litterariſchen Bewegung, und der Auswurf der jüngſtdeutſchen Schlammvulkane richtet hier gerade ſeine hauptſächlichſten Verwüſtungen an. Im allgemeinen ſucht Roſenkranz die Roheit in der Abhängigkeit des Geiſtes vom Sinnlichen, das er beherrſchen ſoll. Auch die einfachen Natürlichkeiten können nach dieſer Seite hin häßlich ſein; in neuen Romanen wird ſogar die Befriedigung der Notdurft, die man in geſellſchaftlichen

Kreiſen zu verbergen ſucht, als ein aufdringliches Motiv verwendet, ſo in mehreren Kapiteln der Bleibtreuſchen Romane, wo die Helden ſogar in ihrem Liebesrauſch durch ſolche Nötigungen geſtört und unterbrochen werden: das iſt durchaus häßlich und geſchmacklos. „Die Trunkenheit kann einen Grad erreichen, der dem Menſchen alle Beſinnung raubt. In vielen Äſthetiken wird zwar ohne weiteres vom Betrunkenen ſo geſprochen, als ob er unmittelbar lächerlich ſei. Das iſt jedoch keineswegs der Fall; denn der Untergang der perſönlichen Freiheit, der den Menſchen dem Tier nähert, kann nur häßlich erſcheinen.“ Noch mehr iſt dies offenbar der Fall bei dem Gewohnheitstrinker, bei dem zwar die augenfälligen Erſcheinungen der Trunkenheit mehr ausgelöſcht ſind, aber das ganze geiſtige Leben in Verdumpfung und Verſumpfung erſtickt. Solche Helden wie Gerhart Hauptmanns „Kollege Crampton“ ſind häßlich; es läßt ſich daraus, ſo viele Gefühlsmotive in die Handlung mit hineinſpielen mögen, kein Konflikt von äſthetiſcher Bedeutung geſtalten. In dem Drama „Vor Sonnenaufgang“ hat Hauptmann ſogar die Tragödie des Familienſoffs als eine Art neueſter Schickſalstragödie zu geſtalten geſucht und dabei ſo wüſte Roheiten als beweiskräftige Schnörkel ſeines Strebens nach Lebenswahrheit angebracht, daß der Eindruck des Ganzen nur ein häßlicher ſein kann.

Roſenkranz unterſcheidet als eine der Hauptrubriken des Rohen vorzugsweiſe das Obſcöne. Das Brutale des Obſcönen beſteht in der abſichtlichen Verletzung der Scham und beginnt erſt mit der ſexuellen Beziehung, während der Anblick des Nackten an ſich noch keineswegs in ſein Bereich fällt. Zola in ſeinem Eſſay über la litterature obscène

verteidigt dasſelbe; er hebt die reizenden Werke aller Zeiten hervor, welche ihm angehören. Er rechnet ſich ſelbſt auch zu den Schriftſtellern, die keinen Augenblick danach fragten, ob die Frauen errötten oder nicht, zu jenen echten Künſtlern, den Schriftſtellern von Raſſe, welche la passion de la vérité beſitzen, welche direkt auf die Wahrheit losgehen, auf das Meiſterwerk trotz allem, über alles hinweg, ohne ſich um den Skandal zu bekümmern, den ihre Verwegenheit erregt. Zola hat aber vieles geſchrieben, was ihm nicht von der passion de la vérité diktiert worden iſt, ſondern von der Freude am Skandal und der Abſicht, die Sinnlichkeit zu erregen und dadurch weite Leſerkreiſe zu feſſeln. Die Nudität mit dem Hinblick auf geſchlechtliche Verhältniſſe, das Obſcöne iſt ein Haupttrumpf ſeiner „Nana". Schon auf der Bühne erſcheint die üppige blonde Venus in einem Netz mit Mars nue avec une tranquille audace, ſie lächelt mit dem Lächeln einer mangeuse d'hommes. Dann ſehen wir ſie wieder hinter den Couliſſen im Ankleidezimmer. Die Details von Nanas Toilette, die ſich für ihre Rolle anzieht, eigentlich auszieht, in Gegenwart zahlreicher Herren, bis ſie zuletzt nur in einem leichten Gazeſchleier erſcheint, werden aufs genaueſte erzählt, zugleich mit all den Keckheiten, die ſie dabei teils hinter der ſpaniſchen Wand, teils vor den Augen der Beſucher entwickelt; dann folgt die große Spiegelſcene, wo die nackte Nana vor den Augen des Grafen Moffat alle ihre Reize enthüllt. Hier gefällt ſich der Autor in einer üppigen, aufregenden Schilderung; er geht dabei ſo ins Detail wie Daudet in die Schilderung ſeiner Südfruchthandlung, und verfehlt bei ſolcher Zergliederung das Totalbild der Schönheit; hier kommt es ihm aber ausdrücklich auf das Obſcöne, auf die

geſchlechtliche Wirkung an. In ähnlicher Weiſe erzählt Marcel Prévoſt in ſeiner „Fleurette“ auf mehreren Seiten, wie ſein junger Pariſer Held durch die Spalten einer Thür unterſucht, wie ſeine Heldin ſich entkleidet, und dieſe Schilderung iſt nicht nur antik, ſie hat einen ſinnlich prickelnden Reiz. Der Held iſt aber kein Don Juan, er iſt ein Decadent, ein nervöſer Schwächling. Ein ſchmerzhaftes Angſtgefühl packte ſeine Bruſt und ſchnürte ihm den Atem zu. Das ganze Blut floß in ſeinem Halſe zuſammen, und ſeinen Haltepunkt plötzlich verlierend, fiel der junge Mann mit einem dumpfen Schalle zu Boden. Wenn man ſich auch die ſchlüpfrigen Schilderungen gefallen laſſen wollte, ſo empfindet man doch ein ſehr peinliches Gefühl gegenüber dem Charakterbild eines ſo nervöſen Schwächlings und traurigen Lüſtlings.

Dieſe üppige Litteratur hat aber nicht nur gegen Ende des vorigen Jahrhunderts, ſondern auch in neuer Zeit noch vor Zola begabte Vertreter gefunden; einer der glänzendſten Nuditätenmaler iſt Sacher-Maſoch, und an dem Eifer, in ſeine Bahnen zu treten, laſſen es die Jüngſtdeutſchen, wie Bleibtreu, Conradi, Alberti, Walloth nicht fehlen. Auch bei ihnen kommt es hauptſächlich darauf an, durch üppige Malerei Senſation zu erregen. Das obſcöne Bild wird aber noch beſonders in eine pikante Beleuchtung gerückt, indem die anderen Beziehungen, die mit hereinſpielen, ſo gewagt wie möglich ſind, ſo grell anſtößig, daß dies den Reiz der prickelnden Situation ſteigert. Wenn in Bleibtreus „Eine feine Familie“ die Tochter die Mutter überraſcht, wie dieſe Ehebruch treibt mit dem Schwiegerſohne, ſo läßt dies Familiengemälde für einen jüngſtdeutſch geläuterten Geſchmack gewiß nichts zu wünſchen übrig.

Roſenkranz will nicht näher auf die unnatürliche Wolluſt eingehen — nur bei Erwähnung von Diderots „La religieuse“ hebt er hervor, daß dieſe, wenn auch noch ſo hinreißende Schilderung unter dem äſthetiſchen Geſichtspunkte durchaus verwerflich ſei; denn eine dicke, wollüſtige Äbtiſſin, die ihre Nonnen zu lesbiſchen Sünden zwinge, ſei ein unpoetiſches Scheuſal. Gerade dies Thema iſt aber neuerdings häufig behandelt worden; am erſchöpfendſten in Belots Roman „Mademoiselle Giraud, ma femme“. Ein feiner Duft raffinierter Liederlichkeit durchzieht das ganze Werk, während alle grell beleuchteten Scenen darin vermieden ſind.

Die vielſeitige Nana Zolas hat ebenfalls ein ſolches Verhältnis mit Fräulein Satin, einer Schülerin der Madame Robert, damit an der vollbeſetzten Tafel der Liederlichkeit auch dieſes leckere Gericht nicht fehle. Die Muſe Marcel Prévoſts, die zwar nie mit Schmutzfarben malt und eine gewiſſe Verſchämtheit bei allen Unverſchämtheiten in der Stoffwahl zeigt, ſtreift in einzelnen Liebesgeſchichten ebenfalls das Gebiet des Perverſen, ſo gehört der Schreiber Monſieur Poivre, der von ſeiner Frau Direktorin geliebt wird, in den Bereich der Psychopathia sexualis. Unſere jüngſtdeutſche Romandichtung konnte ſich ein ſolches Senſationsmotiv nicht entgehen laſſen. M. G. Conrad, der ſich in ſeinen Münchener „Klugen Jungfrauen“ zahlreiche geſchlechtliche Cynismen und Zolaismen jeder Art zu Schulden kommen läßt, hat eine ſehr offenherzige Darſtellungsweiſe, die in Bezug auf das Anſtößige noch über Belot und Zola hinausgeht in kecker Ausmalung der Scenen unnatürlicher Wolluſt. Die pikante Baronin zwingt in grauſam üppiger Laune ihre Nebenbuhlerin, die rothaarige Monika, ſich nackt

auszuziehen, mißhandelt ſie in einem Anfall von Tollwut, und damit beginnt ihre ſapphiſche Liebe zur ſchönen Monika. Nur das apokryphe Gedicht von Béranger, „Les deux soeurs", kann mit dieſer Offenherzigkeit des Skandals wetteifern.

Neben das Obſcöne ſtellt Roſenkranz das Brutale — und er macht hier folgende treffende Bemerkung:

„Die Rückſichtsloſigkeit, mit welcher der tieriſche Drang verfährt, iſt nicht eigentlich das Weſen des Brutalen; das Tier folgt ihm unbekümmert. Der Menſch aber ſollte ihn ſeinem Willen unterwerfen. Die Brutalität iſt roh, weil ſie gegen die Freiheit mit gewaltſamer Willkür, alſo grauſam verfährt, und weil ſie in dieſem Verhalten zugleich Luſt empfindet. Grauſamkeit wird im Brutalen zur Wolluſt, Wolluſt zur Grauſamkeit. Je berechnender die Gewalt in ihrer Grauſamkeit, je raffinierter die Schwelgerei in ihrer Wolluſt, um ſo brutaler werden ſie — und äſthetiſch um ſo häßlicher, weil nämlich die Entſchuldigung einer Übereilung durch den Affekt dann umſomehr wegfällt und das Brutale umſomehr als ein Werk des ſelbſtbewußten freien Willens erſcheint."

Zola iſt im Grunde ein mehr brutaler als obſcöner Autor, und auf ihn paſſen auch die Worte von Roſenkranz: „Eine eigentümliche Gruppe des Häßlichen bieten diejenigen Darſtellungen, die nicht im Sinne der Lüſternheit oder Zweideutigkeit ſchamlos ſind und dennoch das Schamgefühl tief verletzen, weil ſie einen Inhalt, den wir von der Muſe der Geſchichte mit unbefangenem Ernſt aufnehmen würden, poëtiſch machen wollen. Es giebt eine Offenheit der Korruption, die zu einer verkehrten Unſchuld wird. Man kann gewiſſen Darſtellungen nicht den Vorwurf machen, daß ſie

die Wolluſt durch Verſchleierung pikanter ſchildern, oder umgekehrt, um die Sinne zu beſtechen, einen beſonderen Aufwand treiben. Ihre Treue in den Gemälden der phyſiſchen und ethiſchen Verworfenheit, ihre peinlich genaue Anatomie der Gemeinheit läßt uns gegen ſie nicht den Vorwurf erheben, daß wir durch halbverratene Reize verführt oder durch kecke Farben überwältigt werden; aber gerade weil dieſe Entſchuldigung fehlt, iſt die Wirkung ſolcher Produkte eine um ſo ekelhaftere". Brutal ſind faſt alle Schilderungen in Zolas „Pot-Bouille"; der Held Octave, der auf die Frauenjagd ausgeht wie auf einen ſelbſtverſtändlichen Sport und ſein Wild wie die kleine Madame Pigeon ſo im Vorübergehen erlegt, iſt ein Gewaltthäter erſten Ranges, und dieſen Ellenreiter macht Zola zu einem beſonderen Günſtling des Glücks; das Laſter ſetzt ſich zu Tiſch dort, wo es ſich erbrechen ſollte. In die wild leidenſchaftliche Scene zwiſchen Maxime und Renée in „La curée", in die letzte Liebesſcene zwiſchen Claude und Chriſtine in „L'oeuvre", an welche der Dichter einen großen Farbenaufwand der ſinnlichſten Schilderungen verſchwendet hat, ſpielt doch das Brutale mit herein — dort das beſtialiſch Wilde, hier die Henkersmahlzeit einer wüſten Sinnlichkeit, die noch einmal mit der Liebe reinen Tiſch macht, während nebenan ſchon der Strick herunterhängt, an welchem demnächſt der glücklich Liebende baumeln wird. In „Germinal", dieſem düſtern Bergwerks- und Arbeiterroman, häufen ſich die Brutalitäten gegen den Schluß hin; da ergiebt ſich Katherine halbverhungert und dem Tode nahe endlich dem Etienne, der eben ihrem bisherigen bevorzugten Anbeter das Gehirn zerſchmettert hat. Der Schillerſche Spruch:

Da werden Weiber zu Hyänen
Und treiben mit Entſetzen Scherz.
Noch zuckend mit des Panthers Zähnen
Zerreißen ſie des Feindes Herz —

wird durch die brutalſten Thatſachen erläutert. Die Orgie der Weiber, welche den alten Krämer verſtümmeln, wird mit einer abſchreckenden Naturwahrheit erzählt, mit einer ekelerregenden Detailmalerei. Die Cynismen ſtehen in Blüte: Zolas Muſe gleicht bisweilen der dicken Maquette, welche den Soldaten, die den Aufſtand unterdrücken ſollen, die mephiſtopheliſche Gebärde macht und vor ihnen mit aufgehobenen Kleidern Purzelbäume ſchlägt.

Die deutſchen Jünger bleiben hinter dem Meiſter nicht zurück. Auch ein Dichter wie Wilhelm Walloth, welcher den Saiten ſeiner Leier oft einen edlen und ſchwunghaften Ton zu entlocken weiß, führt in ſeinem Roman: „Dämon des Neides“ Scenen aus, die zwar nicht üppig lüſtern, aber brutal und von einer geradezu renommiſtiſchen Gemeinheit ſind. Der Held des Romans findet ein Mädchen, Karoline, in ihrem Bordellzimmer auf der Diele liegen, in trunkenem Zuſtande; die Zechgenoſſen, die ſie verlaſſen, hatten ihr die Röcke über dem Kopf zuſammengebunden. Das iſt eine Roheit, zu der jede pſychologiſche oder ſonſtige Nötigung fehlt.

Eugenie delle Grazie, eine begabte Dichterin, ſchildert in ihrem „Robespierre“ mit beſonderem Behagen die Brutalitäten der franzöſiſchen Revolution. Die Scenen, in welchen die Megären nach den Septembermorden über ihre Opfer herfallen und zu Gericht ſitzen über die Vorzüge der ſchamlos entblößten Leiber, iſt wohl das Kraſſeſte, was eine weibliche Feder bisher zu ſchreiben gewagt hat.

Über die Vereinigung des Grausamen und Wollüstigen geht Rosenkranz flüchtig hinweg; sie gehört zunächst in das Gebiet der persönlichen perversen Neigungen. Krafft-Ebing in seiner Schrift über die Psychopathia sexualis unterscheidet zwei solcher krankhaften Neigungen, welche litterarischer Herkunft sind und welche beide von ihm auch mit Schriftstellernamen bezeichnet werden: den Sadismus und Sacher-Masochismus. Marquis de Sade, einer der liederlichsten Autoren der Weltlitteratur, den sogar die sonst in dieser Hinsicht tolerante Justiz des vorigen Jahrhunderts mehrfach packte, schildert mit Vorliebe die sexuelle Befriedigung, die aus der blutigen Peinigung weiblicher Wesen hervorgeht; Sacher-Masoch, dessen hochgeniale Anlage verkümmert wird durch derartige Verkehrtheiten und bei dem die Peitsche in der Hand der sarmatischen Frauen eine große Rolle spielt, hat im Gegensatz zum Marquis de Sade die besondere Genußfähigkeit entdeckt, die dem Mann aus den Mißhandlungen dnrch zarte weibliche Hand erwächst. Seine den Geliebten durchpeitschende „Venus im Pelz" ist die ideale Hebe, welche derartige Aphrodisiaca kredenzt. Den Gipfelpunkt in der Darstellung der Brutalität des grausam Wollüstigen erreicht Sacher-Masoch in den „Messalinen Wiens", in der Geschichte, die er von der „Hyäne der Pußta" erzählt. Anna Klauer rächt sich an einem Baron Reinfeld, der sie verführt und verlassen, indem sie ihn geißeln und foltern, an einen Ring ketten, der sich über einer Badewanne in der Wand befindet, und dann von ihren Dirnen mit einer Peitsche, die mit scharfen eisernen Spitzen versehen ist, zerfleischen läßt. Die schöne Hyäne aber wirft ihren Pelz ab, setzt sich in die Wanne und badet sich in dem Blute des Gemarterten, das wollüstig

ihre Glieder überſtrömt, bis er verröchelt! Krafft-Ebing würde beim Leſen dieſer Stelle einen hohen Grad der Psychopathia sexualis konſtatieren müſſen.

Doch es giebt ganze Zeitalter, die unter der Herrſchaft ſolcher Brutalität ſtehen; dazu gehört die römiſche Kaiſerzeit, und ſie iſt den Autoren nach dieſer Seite hin eine willkommene Fundgrube geweſen: die zügelloſeſten Launen der Weltherrſcher, die das Feld frei fanden zu ihrer Befriedigung, die Tierkämpfe in der Arena, die Verfolgungen der Chriſten, die den wilden Tieren vorgeworfen wurden. Dieſe Psychopathia war eine Art von Volkskrankheit geworden. Welch ein Stoff für die Dramatiker und Epiker, beſonders aber für die Romandichter! Selbſt die keuſche Muſe von Ebers ſchielt bisweilen nach den grauſam-üppigen Schauſpielen der Arena. Walloth ſchwelgt darin in ſeiner „Octavia“ und ſeinem „Gladiator“, und Ernſt Eckſtein in ſeinem „Nero“; eine der grauſam-üppigſten Schilderungen iſt diejenige, wo die hingeopferten Chriſten, die brennenden Fackeln, zu ſprechen anfangen, während ſich die Gewalthaber mit ihren Freunden und Geliebten in wilden Orgien berauſchen.

Dieſe römiſch-ägyptologiſchen Romane haben indes einen franzöſiſchen Vorläufer, der nicht ohne Einfluß auf die deutſchen Dichter geweſen iſt und auch für das grauſam Brutale ein glänzendes Muſter war; es iſt Flaubert in ſeinem „Salammbô“. Die Schlußſchilderung, die grenzenloſe Marterung des gefangenen Barbarenführers Matho, der durch alle Straßen gejagt, gleichſam von dem ganzen Volke zerfetzt, zerfleiſcht, mit Brandwunden bedeckt, zuletzt gar kein menſchliches Ausſehen mehr hat und nichts iſt als eine lange rote Form, könnte als die Vignette der

grauſamſten Brutalitäten gelten. Die Freude der Frauen und Mädchen an dieſer Marterung wird von Flaubert in cyniſcher Weiſe hervorgehoben.

* * *

Neben das Gemeine ſtellt Roſenkranz das Widrige, das er uns in zahlreichen Verzweigungen und Unterverzweigungen vorführt; er gliedert es in das Plumpe, das Tote und Leere und das Scheußliche, das letztere wieder in das Abgeſchmackte, Ekelhafte und Böſe, und dieſes in das Verbrecheriſche, Geſpenſtiſche und Diaboliſche. Unterabteilungen des letzteren ſind das Dämoniſche, das Hexenhafte und das Sataniſche. Nur zu einzelnen Gerichten dieſer reichbeſetzten philoſophiſchen Tafel wollen wir einige Zuthaten aus der Hexenküche der modernſten Litteratur herbeiholen. Wo Roſenkranz von dem Toten und Leeren ſpricht, da weiſt er auf zahlreiche totgeborene Produkte der Litteratur hin, auf endloſe Epen, welche die ideenloſeſten Begebenheiten in unausſtehlicher Breite hervorlallen, auf die gedankenloſen Oden, die in der muſiviſchen Anhäufung traditioneller Großwörter Begeiſterung affektieren, auch auf die nüchternen Lieder, die uns immer das Kommando wiederholen, daß wir trinken und ſingen und ſingen und trinken ſollen. Was dieſe letzteren betrifft, ſo gehört auch ein großer Teil der Bänkelſängerei der Scheffelſchen Schule hierher, in welcher weniger dithyrambiſche Trunkenheit als ordinäre Betrunkenheit herrſcht. Vor allem aber hebt Roſenkranz hier die nachahmende, an ſich unproduktive Mittelmäßigkeit hervor, die ihre Ohnmacht in unfruchtbaren, innerlich hohlen, äußerlich hölzernen Wiederholungen der Ideen großer Vorbilder proſtituiert:

„Was bei dem Original ein Spiel des friſchen Lebens iſt, wird in der Kopie des Nachahmers zu einer toten Machwerkerei, zum öden Aggregat eines ſterilen Eklekticismus. Die lebendige Erfindung entſpringt aus geheimnisvollen Quellen und ſtürzt wie ein Bergſtrom mit Jubelgetön hervor; die Nachahmung ſchleicht als abgeleitetes Gewäſſer in abgezirkelten Kanälen lautlos dahin. Der Erfinder wird durch die Offenbarung der Idee ſelber begeiſtert; der Nachahmer begeiſtert ſich erſt an dieſer Begeiſterung.“

Wir möchten dieſen Begriff der Nachahmung auf die ganze akademiſche Richtung ausdehnen und ſtellen uns hier auf den Standpunkt des Modernen, den wir längſt vor den Modernſten in unſerer Poetik und Nationallitteratur vertreten haben; wir nennen akademiſch die Dichterei und Singerei, durch welche kein Nerv der Gegenwart berührt wird, die Nachdichtung der verſchiedenſten Epochen und Formen der Weltpoeſie. Solche Dichtung, wenn ſie auch von formellen Begabungen ausgeht, iſt tot und leer im Sinne der Roſenkranzſchen Kategorien.

Bei dem Abgeſchmackten ſpricht der Philoſoph von der Darſtellung des Wahnſinns; er verlangt mit Recht, daß in den abenteuerlichen Äußerungen des Irren noch ein Schimmer der Idee aufleuchte, daß in den zerſtückten Sätzen, in dem widerſinnigen Durcheinander doch noch die Vernunft als in ihrem Zerrbilde ſich ſelbſt beleuchte. Die alles durcheinander wühlende Raſerei muß einen äſthetiſch individualiſierenden Mittelpunkt haben.

So hat Gretchens Wahnſinn im Kerker ein ſolches Kriterium an dem Gedanken, wegen der Liebe zum Manne die zur Mutter und zum Kinde verletzt zu haben; Lear

an der verletzten Autorität des Königs und Vaters und ſo fort. Mit einem Wort, es muß ein Motiv vorhanden ſein, das uns den Wahnſinn begreiflich macht. „Das Abſurde einer Verrücktheit, welche durch eine nur ſomatiſche Urſache, Schlagfluß, Gehirnerweichung und dergleichen entſtanden iſt, kann daher kein äſthetiſcher Gegenſtand werden, weil ihr die Ingredienz der Vernunft fehlt.“ Hierher gehört auch offenbar die Hyſterie, und ſo giebt es für die Abgeſchmacktheit der hyſteriſchen Frauenzimmer Ibſens keinen rechten Mittelpunkt. Das ſind verrückte Launen und Capricen, excentriſche Gedanken, die ins Leere verſchweben; wir erwähnen nur den „Höhenwahnſinn“ der Hilde im „Baumeiſter Solnes“ und den „Tiefenwahnſinn“ der Ellide in der „Frau vom Meere“, romantiſche Capriccios ohne irgend einen Anhalt für vernünftige Erklärung, abnorme ſomnambule Zuſtände, für welche die Gleichartigkeit des Empfindens, die notwendige Vorausſetzung tiefer und bleibender Wirkung, fehlt.

Was das Ekelhafte betrifft, ſo haben wir ſchon davon geſprochen, wo wir die Krankheit in den äſthetiſchen Geſichtspunkt rückten. Das Ekelhafte verletzt durch die Auflöſung der Form, an deren Stelle eine aus phyſiſcher oder moraliſcher Verweſung entſpringende Unform tritt, unſer äſthetiſches Gefühl. In Sacher-Maſochs Roman „Die geſchiedene Frau“ giebt uns die Heldin das folgende Bild ihres letzten Liebhabers: „Denken Sie ſich einen kleinen, ſchlechtgebauten Menſchen mit gewöhnlichen Zügen, dem Ausdruck großer Verſchmitztheit, einer geröteten halbzerfreſſenen eiterigen Naſe, — er behauptet, ſie ſei ihm im Winterfeldzug erfroren — faulen Zähnen, die einen ſtarken Geruch verbreiteten, geſchwollenen Backen, grünlichen, liſtigen,

leicht thränenden Augen, einem roten Rundbarte, einer Glatze über der Stirn, ſo haben Sie einen getreuen Abdruck von dem Menſchen, um deſſentwillen ich Julien verlor." Und was ſoll man von der Liebe dieſer Julia zu dem nicht bloß häßlichen, ſondern geradezu ekelhaften Romeo denken?

In das Pandämonium des Geſpenſtiſchen, Dämoniſchen, Diaboliſchen wollen wir dem Philoſophen nicht folgen, umſomehr, als dasſelbe in der Hauptſache in den Bereich der romantiſchen Dichtung fällt oder aus den großen Dichtungen Dantes und Miltons, Klopſtocks und Goethes ſeine Quellzuflüſſe erhält. Daß es aber den Modernſten ſo fern liege, läßt ſich nicht behaupten. Bei dem Hexenhaften zum Beiſpiel braucht man nicht gerade an den Hexenkeſſel in „Macbeth" und an die Hexenküche in „Fauſt" zu denken. Die infame Perſönlichkeit, wie Roſenkranz ſie nennt, die durch Kuppelei eine ſcheußliche Rache an der Naturfriſche ausübt und trotz ihres Alters noch von unreinen Begierden gequält wird und auf deren Befriedigung ausgeht, findet ſich überall, auch in unſerer Zeit und in dem modernen Paris ſo gut wie auf dem Blocksberge. Auch das Widrige und das Ekelhafte der äußeren Erſcheinung kommt dabei zu ſeinem Rechte. So ſchildert uns Daudet in „Sappho" die Mittagsgeſellſchaft in der Villa Roſa am Lac d'Enghien, wo die ausgedienten Schönheiten ſich verſammeln. Die drei Parzen oder vielmehr Phorkyaden werden mit unheimlicher Naturtreue photographiert: drei élégantes, wie ſich die großen Cocotten nennen, wenn ſie unter ſich ſind, dieſe drei alten Damen die zu den Berühmtheiten des second empire zählten, mit ſo berühmten Namen wie der eines großen Dichters oder

ſiegreichen Generals: Wilkie Cob, Soubreuſe und Clara Dufour. Elegant, ja, das waren ſie ſtets, geputzt nach der neueſten Mode in Frühlingsfarben; köſtlich aufgedonnert vom Kragen bis zu den Stiefelchen, aber ſo welk, ſo aufgeputzt und aufgeſchminkt. Soubreuſe ohne Augenbrauen, mit toten Augen, hängender Lippe, herumtaſtend nach ihrem Teller, ihrer Gabel, ihrem Glaſe; die Dufour koloſſal kupfrig, unter den Füßen eine Kugel mit warmem Waſſer, auf dem Tiſchtuch ihre von der Gicht gekrümmten Finger. Und die Cob ganz ſchmächtig, mit einer niedlichen Taille, die ihr abgemagertes Geſicht, das Geſicht eines kranken Clowns, unter einer Mähne von gelbem Werg noch abſchreckender erſcheinen läßt. Sie war, gänzlich ruiniert, nach Monte Carlo gegangen, um dort zum letzten Mal ihr Glück zu verſuchen; aber ſie kam von dort zurück ohne einen Sou, in Liebe entbrannt zu einem ſchönen Croupier, der nichts von ihr wiſſen wollte. Dieſe Engländerin ſpricht dann mit dem ſchrecklichen Accent, der lange Zeit ihre Erfolge geſichert hat, ihre Entrüſtung über dieſen Croupier aus: „Es war zu ſchrecklich, berühmt zu ſein, in der Welt allgemein bekannt wie ein Monument, wie ein Boulevard, ſo bekannt, daß der erbärmlichſte Kutſcher, wenn man ihm ſagte ‚Wilkie Cob‘, wußte, was die Glocke geſchlagen hat, Prinzen zu ſeinen Füßen geſehen zu haben und Könige, die, wenn ich ausſpuckte, das ganz reizend fanden — und jetzt dieſer ſchmutzige Galgenſtrick, der nichts von mir wiſſen will, weil er mich zu häßlich fand.“ Darüber außer ſich geratend, riß ſie ihr Kleid auf. „Das Geſicht, yes, das geb' ich preis, aber die Büſte, die Schultern!“ Und ſchamlos ſtellte ſie dieſe Reize einer Zauberin zur Schau, die wunderbar jugendlich

geblieben nach dreißigjährigem Liebesfeuer und die das Haupt überragten, geſpenſtiſch und leichenfahl.

* * *

Mit dieſem letzten nur vom Magneſiumlicht beleuchteten Bild, das mehrere Kapitel der Äſthetik des Häßlichen zugleich illuſtriert, ſchließen wir unſere Ergänzungen und Beiſpielſammlungen zu dem vorzüglichen Werke des Philoſophen, der auf dieſem Terrain die Meßſtangen ausgeſteckt hat, die zu ſeiner Aufnahme noch lange unentbehrlich ſein werden. Wir ſind nur ſelten zu den diis minorum gentium herabgeſtiegen, weil wir nicht zu tief im Sumpf waten wollen und auch die reichſte Ausbeute in jenen Regionen uns nicht beweiskräftig genug erſchien; doch die Modernſten beweiſen zur Genüge, daß der salto mortale ins Häßliche nur ein Zeichen falſcher Genialität iſt und die Grenzſteine des Schönen von allen reſpektiert werden müſſen, die ihren Schöpfungen eine dauernde Wirkung ſichern wollen.

Jüngſtdeutſche Dramen.

Jede neue litterariſche Richtung ſucht ſich vor allem der Bühne zu bemächtigen: ſo war es bei den Stürmern und Drängern des vorigen Jahrhunderts, ſo auch bei den Jungdeutſchen, denen es nach mehreren verfehlten Verſuchen endlich mit einigen durchſchlagenden Treffern gelang. Gutzkow und Laube gehörten längere Zeit zu den tonangebenden Beherrſchern unſeres Theaters. Auch die Jüngſtdeutſchen hatten von Hauſe aus das Streben, die Bühne zu erobern. Dem Herold der Revolution der Litteratur, Georg Bleibtreu, verſagte dieſe indes hartnäckig ihre Gunſt, ebenſo dem nicht minder talentvollen Wilhelm Walloth — in der That trugen ihre Dramen nicht einen „revolutionären“ Charakter. Bleibtreu mochte hier und dort an Grabbe erinnern, Walloth einen kühnen pſychologiſchen Konflikt wählen: ihre Stücke bewegten ſich doch im Fahrwaſſer der alten Schule und trugen nicht die Signatur einer das Alte umſtürzenden Bewegung. Das wurde anders, als Ibſen, der anfangs nur eine kleine Gemeinde und beſtrittene Erfolge hatte, mehr und mehr als eine litterariſche Großmacht proklamiert wurde, feſten Fuß auf der deutſchen Bühne faßte und nicht

bloß eine fanatische Anhängerschaft fand, sondern auch begabte Schauspielerinnen, die durch Darstellung seiner Hauptrollen für den Dramatiker Propaganda machten. Die norwegische Fremdherrschaft trat an die Stelle der französischen und beide verschmolzen miteinander; denn der Skandinavier hatte mit Bezug auf geschickte Theatermache vieles mit den Parisern gemein. Jetzt traten Schriftsteller auf, wie Gerhart Hauptmann, eine dichterische Natur, doch ohne starke dramatische Impulse, Hermann Sudermann, dem diese zu Gebote standen, und wenn jener mehr nach Norwegen schielte, so dieser mehr nach Paris. Die Revolution der Litteratur hatte nun ihre Koryphäen, die Bühne wirksame und siegreiche Schriftsteller gefunden; doch das Programm dieser Revolution hatte, wie bald zu Tage trat, nur einen dürftigen Inhalt, der sich schon jetzt erschöpft zeigt. Gerade diese Führer der Bewegung lenkten wieder in die alten Bahnen ein: die „versunkene Glocke" von Gerhart Hauptmann ist eine Dichtung, die sich ganz auf den Wegen unserer Klassiker und Romantiker bewegt und dem Naturalismus nur höchst geringfügige Zugeständnisse macht, und „Johannes" und „die drei Reiherfedern" von Sudermann haben ebenfalls mit dem Naturalismus nichts mehr gemein; es sind Dichtungen, wie sie Autoren verfassen könnten, die einem ganz anderen Kirchspiel angehören.

Wir wollen uns hier nicht mit diesen beiden Größen des modernen Parnasses beschäftigen: über beide sind dicke Bücher geschrieben worden und beide gehen über die Grenzen eines festgelegten Programms hinaus. Die Konsequenzen der ganzen Richtung finden sich mehr bei den jüngeren und jüngsten Nachfolgern — und es ist ja ein alter Satz, daß die Konsequenz die Wahrheit einer Richtung ist.

Neben Hauptmann und Sudermann wird am häufigsten Max Halbe genannt: er hat mit seinem Drama die „Jugend“ häufig genug Anstoß und Ärgernisse und polizeiliche Maßregelungen erlebt und auf der anderen Seite genug lebhafte Erfolge davongetragen, um genannt und bekannt zu werden. Enthusiasten wie Edgar Steiger erklären geradezu, sie wüßten nicht, welche Dichtung der neueren Zeit sie mit der „Jugend“ vergleichen könnten. „Aus Sonnenschein und Blütenduft gewoben, von lauweicher Frühlingsgewitterluft umspielt, sehnt und kost, neckt und schmollt, keift und zetert, ringt und begehrt, nimmt und giebt sich hier mit Leib und Seele die erste heiße, unschuldige, schuldbewußte Liebe. Der alte gutmütige, fröhliche Pfarrer Hoppe, der fanatische Kaplan, der eifersüchtige, heimtückische Kretin Amandus und vor allem der Mulus Hans, dieser Embryo des modernen Stimmungsmenschen, dessen zur Schau getragenes Selbstbewußtsein mit der feurigen Werbung und der nachherigen Hilf- und Ratlosigkeit so prächtig kontrastiert — diese ganze Pfarrhaus- und Frühlingsstimmung, die hier ineinanderschwimmt, diese keusche Atmosphäre, in der die unschuldige Liebe zweier junger Herzen beinahe zur Andacht wird, das alles läßt sich nicht schildern und beschreiben.“ Wenn man die Verzücktheit des jüngstdeutschen Kritikers, der andere dramatische Blüten, die auf einem anderen Boden gewachsen sind, mit geistvoller Schärfe zerpflückt, auf das rechte Maß zurückführt, so bleibt als rühmenswert das Milieu des westpreußischen Pfarrhauses mit seinen beiden trefflich kontrastierenden geistlichen Charakterköpfen und eine unbefangene Liebe übrig, die im Gegensatz zu den zwölfjährigen Kandidatenbrautschaften in einem Tage zu voller Reife wächst. Daß der tragische

Abschluß dieser Idylle eine symbolische Bedeutung haben soll, das ist eine zu tiefsinnige Auslegung; wir meinen eher, der Dichter wußte sich nicht anders zu helfen als mit diesem Knalleffekt, der ihm und seinen am Leben bleibenden Charakteren alles weitere Nachdenken erspart.

Außer der „Jugend" hat Halbe manches Verfehlte, auf der Bühne Kurzlebige geschaffen, so schon vorher den „Eisgang", eine Anfängerarbeit primitivster Art, wenn auch die humane Tendenz des Autors, die über dem Ganzen schwebt, aber dramatisch nicht herausgearbeitet ist, vielfach Zustimmung finden wird.

Das Drama ist die Tragödie der „Leuteschinderei", wie sie nicht bloß in Westpreußen, sondern auch auf vielen anderen Gutshöfen der ostelbischen Provinzen systematisch betrieben wird Diese Tragödie hat aber keinen Helden. Das ist ja auch nicht nötig, wie die modernen Ästhetiker bei Anlaß von Hauptmanns „Webern" auseinandersetzten; hier aber handelt es sich nicht um einzelne Tableaus, in denen bald die einen, bald die anderen aus der vielköpfigen Menge in erster Linie stehen; es ist hier eine durchgängige, wenn auch schwach gegliederte Handlung, und nicht das Volk en masse kann als der Held des Stückes angesehen werden; dazu ist es in seiner Vertiertheit zu wenig geeignet, sondern der junge Herr Hugo Tetzlaff, der ein Ideal der Humanität im Kopf und Herzen trägt, aber unter dem Zwang der Verhältnisse es nicht zu verwirklichen vermag. Sein Vater, der am Schluß des ersten Aktes schon die Augen zuthut, ein kranker, harter Mann, hat die Gutsinsassen schon mit größter Rücksichtslosigkeit behandelt; er duldet, daß junge Mädchen schwere Säcke schleppen, woran die eine ernstlich erkrankt; er verweigert

dem Vater desselben die Leichenfuhre für sein Kind; doch nach dem Tode des alten Herrn Tetzlaff führt der Onkel, der Hauptgläubiger des verschuldeten Gutes, das Regiment und züchtigt das Volk, das sein Vorgänger mit Ruten gegeißelt hat, mit Skorpionen; es kommt zur Auflehnung, als sie noch bei Schneelicht an einer Lokomobile arbeiten sollen; gleichzeitig machen die Stromregulierungsarbeiten, die durch den drohenden Eisgang nötig werden, die Arbeiter dem Gutsherrn untreu, da die Regierung höhere Löhne zahlt. Da tritt der Eisgang ein, und der pessimistische Held des Stückes, der junge Tetzlaff, eine Hamletnatur, die sich zu keinem Entschluß aufraffen kann, geht dabei zu Grunde. Vorher versucht man ihm eine reiche Frau zuzuschanzen; er weigert sich; doch das geschieht alles nur gesprächsweise; das Stück besteht aus lauter dramatischen Ösen, denen die Haken fehlen.

Auch nach der „Jugend" hat Halbe Stücke wie „Freie Liebe", „Lebenswende", den „Eroberer", das letztere sogar in historischem Kostüm, die auf der Bühne keine Dauer fanden, geschriebeu. Größerer Erfolg war seinem letzten Schauspiel „Mutter Erde" beschieden. Beim Beginn dieses dramatischen Gemäldes befinden wir uns in einem Totenhause; im Nebenzimmer steht eine Leiche; in die Mitte des Stückes ist ein Leichenschmaus verlegt, bei dem es glücklicherweise lustig genug hergeht, sodaß der Schleier von der schwarz verschleierten Dichtung ein wenig gelüftet wird, und am Schluß eröffnet sich die Perspektive auf einen Doppelselbstmord, mit welcher das Publikum nach Hause geschickt wird.

Es ist genug des Traurigen; inwieweit dies aber tragisch ist, das ist eine andere Frage. Sehen wir uns die Haupthandlung näher an. Paul Warkentin, Heraus-

geber einer Frauenzeitung in der Residenz, kehrt nach zehnjähriger Verbannung in das Vaterhaus zurück, und zwar nach dem Tode des Vaters, dem er die letzten Ehren erweisen will. Der Grund seiner Verbannung war eine Ehe mit einer litterarisch thätigen Dame, Hella, die er gegen des Vaters Willen geheiratet hat, statt die kleine freimütige Antoinette, seine Kindheitsgespielin, heimzuführen. Hella begleitet ihn, wenn auch widerwillig, in die Heimat, die alsbald mit ihrem frischen Naturleben und ihren trauten Erinnerungen das Herz Pauls gefangen nimmt. Er soll das Gut übernehmen, sein Erbe antreten, doch Hella verlangt, daß er mit ihr in die Residenz zurückkehre und wieder die Stellung einnehme, die er mit ihrer Hilfe gewonnen und die ihm Ruf und Ansehen verschafft hat. Nun tritt aber Antoinette auf als Gattin eines benachbarten Grundbesitzers, der auf das Erbgut der Warkentins bereits spekuliert, um sein Besitztum abzurunden — und jetzt entbrennt zwischen ihr und Paul, der seiner ihn erziehenden, etwas kühlen Gattin müde geworden ist, eine leidenschaftliche Liebe. Sie könnten sich ja scheiden lassen und sich heiraten; da wäre die Sache erledigt nach allen Regeln des alten und neuen bürgerlichen Gesetzbuches und ohne die Paragraphen des Strafgesetzbuches zu streifen. Doch Hella, die auf einmal ihre überlegene moderne Moral preisgiebt, weist auf den Skandal hin, den es verursachen würde, wenn das fortgelaufene Weib den fortgelaufenen Mann heiratete — und so suchen sie beide lieber gemeinsam den Tod.

Es ist immer schlimm, wenn man den Schlüssel eines Dramas in einer längst abgespielten Vorgeschichte aus einzelnen Bruchstücken der Erzählungen sich zusammensuchen

muß. Die übereilten Heiraten der beiden, zu denen die zwingenden Motive fehlen, oder wenigstens nicht hinlänglich überzeugend dargelegt werden, sind die Ursache der vor unseren Augen sich abspielenden traurigen Verwickelung und einer verspäteten, aber fast heißeren Liebe, als Romeo und Julia hegten, die doch nicht auf den Selbstmord ausgingen. Und das geht hier Hals über Kopf — welche lange Zeit brauchte selbst Werther dazu, ehe er sich das Leben nahm. Die beiden in unserem Stück machen sehr kurzen Prozeß, hopp, hopp — ein rascher Entschluß und dann in den Tod geritten.

Ein von Max Halbe gänzlich verschiedener Charakterkopf ist Otto Erich Hartleben, er hat etwas Keckes und Burschikoses. Fröhlicher Sinn, frischer Humor, aber auch beißende Satire, eine man möchte sagen zerfleischende Rücksichtslosigkeit — das sind Eigenschaften, die dem Dramatiker mehr zu gute kommen, als die Hingabe an müßige Träumereien oder an eine breitausgeführte Genre- und Stimmungsmalerei. Hartlebens Hanna Jagert war ein Proletarierdrama mit einer leichten Pointe auf die sich emanzipierende Weiblichkeit, die aber doch nicht über das ewig Weibliche hinauskommt. Die Heldin, die Tochter eines Maurerpoliers, eine eifrige Sozialdemokratin, hat sich, seitdem ihr Bräutigam, der Schriftsetzer Conrad, im Gefängnis für ein politisches Vergehen büßt, immer mehr zurückgezogen und alles öffentliche Auftreten vermieden. Sie liebt einen jungen Fabrikbesitzer, einen Chemiker, der das strebsame Mädchen in seiner Wissenschaft unterrichtet. Mit dem Gelde des Geliebten gründet sie ein Schneideratelier, sie steigt in die Höhe zu jener Thätigkeit, zu welcher die Herzogin in Scribes „Frauensünden“ hinab-

steigt. Doch sie will ihre Freiheit bewahren und zahlt dem Geliebten das Geld zurück. Dann entläßt sie den Chemiker in Gnaden; ein junger Adliger erobert ihr Herz. Vergeblich glaubt der vorletzte Besitzer desselben, es werde dem hübschen jungen Herrn so ergehen, wie es ihm selbst ergangen ist, und er werde mit einem Korbe abziehen, — doch nein, ihm reicht sie Hand und Herz. Und warum? Weil sie von ihm schwanger ist. Die Naturbasis im Weibe ist mächtiger als alle geistigen und sozialen Emanzipationsbestrebungen und Vorrechte des Weibes. — Dies Motto hat Hartleben einem seiner Dramen vorgesetzt — er ist der deutsche Strindberg.

Doch die Männer sind nicht viel besser. Das beweist uns der Hartlebensche Einakter „Die sittliche Forderung". Da muß man ja doch über den Kleinstädter lachen, der den Mund vollnimmt mit moralischen Phrasen und zuletzt seelenvergnügt in den Evasapfel beißt, den ihm die eben heruntergekanzelte Chansonettensängerin Rita darreicht. Jedenfalls eine geistvolle Plauderei mit einer hohnlachenden Pointe! Doch die Gefahr liegt nahe, daß man nicht bloß den auf den Stelzen der Moral breitbeinig einherschreitenden und dann so rasch von ihnen herunterfallenden jungen Tugendprediger verlacht, sondern überhaupt die sittliche Forderung, welcher stets die sinnlichen Forderungen der Natur ein Bein stellen. In der „Erziehung zur Ehe" fällt das grellste Schlaglicht auf die gesellschaftlichen Verhältnisse, welche oft die Vorhallen zum Tempel der Ehe bilden. Ein Bräutigam, dem seine bleichsüchtige Braut nicht sehr am Herzen liegt, hat gleichzeitig eine Liebelei mit einer Comptoiristin, welche sich ihrerseits mit einem adeligen Herrn brüstet und auch schon einen unscheinbaren

Ehegatten in Sicht hat, den sie auf Grund der voraussichtlichen Abfindungssumme zu ergattern hofft. Der junge Ehekandidat hat aber auch noch eine Liaison mit dem Dienstmädchen, und als sein Vater kommt, um ihm Raison beizubringen, sucht er mit diesem die Berliner Nachtvergnügungen auf. Einen tragischen Anlauf nimmt diese pessimistische Darstellung der Ehe in dem Einakter „Der Abschied vom Regiment". Der Dichter liebt grelle Konflikte und weiß sie markig und packend hinzustellen. Freilich ist die Beleuchtung eine böswillig ironische, und wenn der Vorhang fällt, scheint die Muse des Dichters in ein Hohngelächter auszubrechen über den Weltlauf, welcher Moral und Gerechtigkeit auf den Kopf stellt. Der brave Hauptmann hat ein treuloses Weib und wird versetzt wegen des Anstoßes, den sie erregt. Nach dem Abschiedsmahl der Offiziere stellt er sie heftig zur Rede. Der auf sein Liebesglück harrende Galan kommt hinzu; Gatte und Liebhaber gehen mit gezogenem Degen aufeinander los und der erstere fällt im Kampf. Daß die Gattin trotzig das Recht der Untreue für sich in Anspruch nimmt, ist einer jener moralischen Beleuchtungseffekte, die aus dem Sittenkodex des Dichters hervorgehen. Das größere Schauspiel Hartlebens „Das Ehrenwort" gehört insofern der modernen Richtung an, als dasselbe eine Frage behandelt, welche wohl oft die Geister beschäftigt hat, besonders in jenen Kreisen, in denen der Ehrenkodex gilt. Ein gegebenes Ehrenwort kann in Konflikt mit anderen Pflichten geraten, welche gebieterisch zu verlangen scheinen, daß das Wort gebrochen wird, um größeres Unheil zu verhüten. Dies ist das Thema des Stückes, das zu mancher interessanten Beleuchtung der Frage sowohl im Dialog, als auch in der drama-

tischen Handlung selbst führt. Doch ist bei näherem Einblick der Aufbau des Ganzen ein sehr künstlicher und einige Bausteine müssen wohl als Ecksteine verworfen werden als unzureichend. Dies ist die Gefahr der sogenannten Thesenstücke; die Dichter konstruieren aus dem Gedanken heraus, und das Stoffartige mag biegen oder brechen. Auch bei den Poeten mit dem Wirklichkeitssinn, der bei den neuen Ästhetikern so hoch im Preise steht, wird die Wirklichkeit des Lebens oft in ein sehr schielendes Licht gerückt.

Drei Studenten haben sich das Ehrenwort gegeben, den Fehl eines Studenten, welcher Unterschlagungen bei einer von ihm verwalteten studentischen Kasse begangen hat, zu verschweigen, nachdem er die von ihnen gestellten Bedingungen erfüllt hat. Nun begiebt es sich, daß derselbe als Redakteur zehn Jahre später sich mit einem Mädchen verlobt, welches der eine jener „Eidgenossen", der Maler Burkhardt, liebt. Sie hat ihm zwar einen Korb gegeben, doch er glaubte an ihre Liebe, bis er bei seiner Rückkehr aus Italien hört, daß sie mit jenem Redakteur versprochen ist. Voreilig erklärt er diesen für einen „Lumpen"; Beweise dafür zu geben, verbietet ihm sein Ehrenwort, das ihm freilich auch schon jene Erklärung hätte verbieten sollen. Er will ihm sogar anfangs nicht Satisfaktion geben, bis er sich von einem anderen Eidgenossen dazu bestimmen läßt. Es kommt zum Duell, er wird verwundet. Es kommt der Dritte im Bunde als Arzt hinzu. Dieser ist im Begriff, das Schweigen zu brechen: da hält es der Bräutigam für das beste, die Flucht zu ergreifen und die Braut im Stiche zu lassen. Der verwundete Maler wird genesen und dann die verlassene Braut als die seinige heimführen.

Offenbar hat das Stück mehrere Achillesferse. Es

bleibt unerklärt, warum diese Braut, die aus einer Hand in die andere geht, den Maler, den sie im Grunde ihres Herzens liebt, abgewiesen hat, und wenn man dies damit erklären wollte, daß ihr die Sache zu rasch über den Hals kam, so bleibt es doch nicht begreiflich, warum sie dann alsbald sich mit dem andern verlobte. Nun, donna è mobile. Das mag sie sein, doch auf unsere Teilnahme hat dies in seinen Gefühlen so unklare Mädchen kein Recht. Bei dem Maler spielen allerdings Liebe und Eifersucht die Hauptrolle; doch wenn wir für diesen stürmischen Jüngling Sympathie empfinden sollten, so müßte doch irgend etwas vorliegen, was den Bräutigam, den Redakteur, noch jetzt als ein gemeingefährliches Wesen erscheinen ließe. Daß er eine gute Partie machen will — das ist doch heutigen Tags kein Verbrechen. Und schließlich wird die Bedeutung des Ehrenwortes selbst durch das Benehmen des jungen Arztes sehr verkümmert, der als ein Monsieur sans gêne mit der ganzen Geschichte herausplatzen will. So ist besonders der letzte Akt unbefriedigend, wie überhaupt nach dem zweiten Akt die Handlung und das Interesse sich in absteigender Linie bewegen.

Ein anderer, noch junger Dichter, Georg Hirschfeld, hat mit einem seiner Dramen „Die Mütter" einen Erfolg gehabt, der nach unserer Ansicht über das Verdienst des Stückes hinausging, wie denn auch den späteren Dramen: Agnes Jordan und Pauline, die an sich wohl nicht schwächer sind als „Die Mütter", der Bühnenerfolg ausblieb. Diese sind ein Rührstück, mit sehr alten Motiven arbeitend, aber zum Teil mit der Mache des modernsten Realismus hergerichtet.

Der Held des Stückes, Robert Frey, ist eines jener

künstlerischen Halbgenies, die sich bei einer geschäftlichen Thätigkeit unbehaglich fühlen und von den praktischen Leuten mit Recht für unbrauchbar gehalten werden. Er wird aus dem Elternhause verstoßen, verkehrt in Proletarierkreisen, hat ein Verhältnis mit einer jungen Arbeiterin, das nicht folgenlos bleibt. Hier hat er zwar nichts zu thun, aber das Faulenzen entwickelt sein Genie ebensowenig wie früher die ihm unangenehme Beschäftigung mit praktischer Arbeit; er bleibt nervös, verstimmt, unbefriedigt. Und seine Lage muß in den Augen aller anständigen Leute um so trauriger erscheinen, als er sich von dem armen Mädchen ernähren läßt. Nun stirbt sein gestrenger Vater, und die Mutter, die in Bezug auf die Verbannung des Sohnes aus dem Elternhause mit diesem einverstanden war und sich ebensowenig um den Verbannten bekümmert hatte, empfindet jetzt Reue über ihre Härte und ein menschlich Regen; die liebende Schwester, die allein um den Verlorenen geklagt hat, bestärkt diese Regungen und veranlaßt ihren Geliebten zu einem Besuch beim Bruder, der sich längere Zeit hartnäckig gegen die Rückkehr, gegen die Versöhnung mit der Familie sträubt. Doch er giebt zuletzt nach — was aber wird aus seiner Geliebten? Sie setzt sich anfangs gegen diese Rückkehr tapfer zur Wehr — zuletzt aber weicht sie der Beredsamkeit seiner Schwester und verzichtet auf seine Liebe; sie verläßt ihn und spricht von einem Wiedersehen in der Zukunft, an das sie selber nicht glaubt; sie wird einsam mit ihrem Kinde leben und sich mit fleißiger Arbeit durchschlagen; es wird ihr hoffentlich mehr Freude machen, das Kind zu ernähren, als wie bisher den Vater. Er wird nun wohl ein Beethoven oder Mozart werden. Da wir mit Hoffnungen auf die Zu-

kunft am Schluß vertröstet werden, so kann man ja auch das annehmen. In Wahrheit aber leisten solche nervös zerrütteten Menschen auch als Künstler nichts, und wenn sie noch so oft umgebettet werden, ihre Lage wird sich dadurch nicht verbessern.

Dieser fehlende Abschluß, der natürlich von der jüngstdeutschen Kritik als ein Vorzug gepriesen wird, da er der veralteten ästhetischen Regeln spottet, hat aber zur Folge, daß das Publikum gar nicht glauben will, das Stück sei schon zu Ende, wenn der Vorhang nach dem vierten Akte fällt. Bei einigen Aufführungen ist das Publikum sogar sitzen geblieben und harrte noch der kommenden Dinge. Die plötzliche Bekehrung der charakterfesten Marie Weil wirkt doch zu befremdend, und der verlorene Sohn, der sich wieder von der Familie einfangen läßt, flößt nur geringe Teilnahme ein; ja man hat mit dem Burschen gar keine Sympathie. Solche Menschen sind zu einer verpfuschten Existenz prädestiniert. So weinerlich diese Komödie im ganzen ist, so zeigt der Verfasser doch das Talent, mit einfachen Mitteln zu wirken, und im Dialog blitzt es oft auf von Gedanken, die nicht ganz das alltägliche Gepräge haben. Den genrebildlichen Scenen im zweiten Akt ist manches kecke Licht aufgesetzt — doch gehören sie der modernsten Hinterhausromantik an — und wie viele Almas, gerade und schiefgewachsene, laufen in den jüngstdeutschen Stücken herum!

Zwei jüngere Dichter, Max Dreyer und der Wiener Arthur Schnitzler, begannen mit Reminiscenzen an Ibsen und Hauptmann, jener in seinem „Winterschlaf", dieser in seinem „Märchen", aber in ihren späteren Dramen nähern sie sich, trotz einzelner kecker Streiflichter

doch dem Lustspiel der alten Schule, welches doch keineswegs sozialen Zeichnungen aus dem Wege ging, was sowohl von Benedix, als auch schon von Kotzebue gilt. Dieser Annäherung verdanken die Dichter die Bühnenerfolge ihrer Stücke auch an solchen Theatern, denen man eine Zuneigung zur „Modernen" nicht nachsagen kann. Dreyer hat fast lauter Treffer zu verzeichnen; wir wollen auf seine „Großmama" und seinen „Hans", den neuesten Erfolg des Berliner Deutschen Theaters und des Fräulein Luise Dumont, hier nicht näher eingehen. Der Dichter schlägt oft einen derben Ton an, wie in dem Einakter „Liebesträume". Da kommt ein weltreisender Don Juan, Alex Oppermann, auf das Gut einer Jugendgespielin, Frau Pezold, und hat nichts Eiligeres zu thun, als um ihre Hand anzuhalten. Noch vor dem Abschluß entpuppt sich dieselbe als eine rachlustige Donna Anna, weil der Don Juan ein zärtlich verliebtes Mädchen im Mondschein kirre machte und zuletzt in dem Stubenmädchen Anna eine Zerline fand. Statt des Komturs, des steinernen Gastes, der den spanischen Wüstling beim Kragen faßt, hält Frau Pezold Gericht über den Ungetreuen, indem sie ihn durchpeitscht, wobei man aber durchaus nicht an die „Venus im Pelz" denken darf, und dann zum Hause hinausjagt.

Das Drama Dreyers „Drei" hält sich von allen aufgebauschten Kraftphrasen frei und da ihm außerdem auch alle sensationellen Scenen fehlen, so ist es nicht geeignet, lärmenden Beifall hervorzurufen. Das Drama ist im Grunde ein dreiaktiges proverbe und behandelt den für die Ehe geltenden Grundsatz: Tertio non contrahitur; es ist gefährlich, einen Hausfreund zu bitten, in einem Ehebunde der dritte zu sein. Dr. Gangener fordert diese Ge-

fahr heraus, indem er den Architekten Martienssen, einen liebenswürdigen jungen Mann, der täglich im Hause freundschaftlich verkehrt, einladet, mit seiner Gattin einen Duzcomment abzuschließen und ihr sogar den brüderlichen Kuß zu verabfolgen. Er hätte sich daran erinnern müssen, daß er selbst einmal im Hause eines Hamburger Kaufmanns Bollert ein solcher Dritter gewesen ist und mit der Frau desselben ein intimes Verhältnis hatte. Daß er das nicht thut, ist weniger seine Schuld, als diejenige des Dichters; er hätte seinem sonst so fleißig in den Geschichtsquellen der Vergangenheit studierenden Privatgelehrten solche Vergeßlichkeit nicht zumuten dürfen. Da kommt ihm aber der wackere Bollert selbst zu Hilfe. Dieser harmloseste aller Ehemänner, der auch jetzt noch nicht das Geringste merkt; so auffallend auch das Benehmen des Dr. Gangener ist, ruft bei diesem im mißliebigster Weise die ganze Vergangenheit wach, und augenblicklich beginnt Gangener auch die Schlußfolgerungen für die Gegenwart zu ziehen; er wird eifersüchtig auf seinen Freund und entwickelt dabei ein so peinliches und kleinliches Wesen, daß er auch die Liebe seiner Frau verscherzt. Dem Freund wird das Haus verboten; aber auch die Frau verläßt dasselbe; wir sind ja seit den Ibsenschen Dramen daran gewöhnt, daß die Frauen ihren Männern davonlaufen, wenn diese ihnen nicht durch die nötige geistige Größe imponieren. Dazu gehört besonders das Verständnis für aparte Gemütszustände und aus der Bahn brechende Neigungen.

Das Stück ist einfach und folgerichtig komponiert und enthält manche psychologische Feinheiten; wir meinen indes, daß sich die Handlung mit der virtuosen Technik, wie sie

französische Proverbedichter besitzen, und mit einer gewissen dramatischen Energie wohl in einen Akt hätte zusammenraffen lassen.

Was das vielgegebene Schauspiel „In Behandlung" betrifft, so glaubt man anfangs, daß das Stück sich im Fahrwasser der modernen Tendenzen bewege; denn die Heldin, die junge Ärztin, die mit dem Doktorhut in das kleine Ostermünde zurückkehrt, vertritt mit großer Energie die Frauenrechte gegenüber einer lächerlichen kleinstädtischen Gesellschaft, die man von Kotzebues Zeiten her auf der Bühne zu sehen gewöhnt ist und die nicht bloß in Blumenthals Schwanklustspielen, sondern auch in ernsteren modernen Stücken, wie der „Heimat", stets ihre Rolle spielt. Die Ärztin sagt den Matronen und Backfischen gründlich die Wahrheit, doch sie wird von der Familie ausgestoßen, und auch der Hauswirt kündigt ihr auf Geheiß seiner über diese Emancipation empörten Gattin; er kündigt ihr, doch er sucht sie gleich darauf zu trösten, indem er sie für eine leichte Beute hält und ihr ein heimliches mietfreies Quartier vor dem Thore anbietet. Kaum hat sie den alten Lüstling zurückgewiesen, als ein junger Arzt, ein Kindheitsgespiele, Dr. Wiesener, bei ihr eintritt. Er hat so wenig Praxis wie sie, er ist Frauenarzt; aber ein unverheirateter Frauenarzt findet keine Gnade bei der weiblichen Bevölkerung des Städtchens. Nicht momentane Erleuchtung ist es, sondern ein feinangelegter Plan, wenn er diesem Mädchen mit dem Doktorhut, das er in der Stille liebt, den Vorschlag macht, mit ihm zusammenzuziehen, zusammen zu praktizieren, wofür es nur eine nicht anstößige Form giebt, die Ehe. Daß der Doktor als verheirateter Frauenarzt Praxis finden wird, ist wohl einleuchtend, weniger

einleuchtend, daß auch sie dann große Praxis gewinnen wird. Sie aber glaubt daran, und so schließen die beiden eine Scheinehe, die sich am Schluß durch gegenseitige Liebesbekenntnisse in eine wirkliche verwandelt.

Man sieht, von modernen Tendenzen ist nicht viel die Rede. Ob die Frau Doktor so praktizieren wird, wie es das Fräulein Doktor gethan, darüber erfahren wir nichts am Schlusse; doch das wäre im Grunde keine größere Emancipation, wie wenn die Frau wäscht, während der Mann mauert; doch ein Zugeständnis an die sogenannte „Moderne" liegt in einer gewissen Unverfrorenheit, womit die Dinge beim rechten Namen genannt werden und bei gewissen intimen häuslichen Einrichtungen mit besonderer Vorliebe verweilt wird. Überhaupt ist der Grundton des Ganzen von einer unverschleierten Derbheit, und einige glückliche Einfälle steigen wie Raketen aus diesem Milieu eines im ganzen burschikosen Dialogs empor.

Arthur Schnitzler hat die Leichtlebigkeit, die in dem früheren Capua der Geister an der Donau heimisch war und wohl in vielen Kreisen noch immer heimisch ist. Das hindert aber nicht, daß er in seinen Dramen tragische oder vielmehr traurige Ausgänge bevorzugt, wie in „Liebelei" und „Freiwild". Aus Genrescenen entfaltet sich die Handlung zu diesem umflorten Schluß. In „Liebelei" ist es ein Mädchen Christine, das die Liebelei eines jungen Nachbars sehr ernst nimmt, und als sie erfährt, daß derselbe im Duell gefallen sei, dessen Anlaß seine Liebe zu einer verheirateten Frau gewesen, ist auch ihr junges Leben vernichtet. In „Freiwild", einem quälerischen Stücke, ist es der Zwang zum Duell in Offizierskreisen, welcher aus einem leichtblütigen Garnisonsleben, in dem Theaterleute

201070

und Theaterdamen eine große Rolle spielen, eine Tragödie herauswachsen läßt. Mindestens bildet der Tod den tiefernsten Abschluß. Die Genrebilder sind lebendig gezeichnet, ein leichter Hauch des Esprit ist im Dialog unverkennbar; doch die Charaktere gehen nicht viel über das Reliefartige hinaus. Die beste Charakterfigur in diesen Stücken ist der alte Greger in „Liebelei". Eine Bedeutung für die darstellende Kunst haben die anderen Rollen nicht. Einzelne Scenen erinnern an die alte Rührkomödie, so der zweite Akt von „Liebelei". Wo es eine unverfälschte Lustspielsituation gilt, da ist Schnitzlers Muse nicht am Platze, so in der Skizze „Episode"; sie ist pikant im Dialog und hat eine ironische Schlußpointe.

Ein junger Roué Max bringt seinem Freunde Anatol seine ganze Vergangenheit in Gestalt eines Bündels von Liebesbriefen, Photographieen, Liebeserinnerungen. Er will sich von denselben lossagen und er begleitet die einzelnen Stücke dieser Antiquitätensammlung mit einem sehr ergötzlichen Kommentar. Nur eines derselben mit der Überschrift: „Episode" ist ihm ans Herz gewachsen; es betrifft nur eine zweistündige Begegnung, aber es weckt in ihm stets eine poetische Stimmung. Da glaubte er sich wahrhaft geliebt. Und die ganze Beleuchtung war diesem Wahn günstig. Doch die schöne Illusion wird grausam zerstört: die Cirkusdame, die Heldin derselben, erscheint und erkennt ihn nicht wieder, sie verwechselt ihn mit einer Petersburger Bekanntschaft. Er stürzt fort, das thut ihr anfangs leid, doch da er sich nicht zurückrufen läßt, so tröstet sie sich mit dem Freund des Freundes. Die gewagte Voraussetzung des Stückes ist, daß ein alltäglicher Don Juan solcher poetischer Illusionen fähig sein sollte; desto lebens-

wahrer ist die Auflösung derselben, die Art, wie sie zu Wasser werden.

Dreyer und Schnitzler sind als Bühnenschriftsteller von Geschick zu betrachten, welche nur mit einem Tropfen des Salböls der Modernen getauft sind. Dagegen fahren die Dramatiker, welche Konflikte des Proletariats behandeln, ganz im Fahrwasser der neuesten Modernen, während andere, welche den Kampf einer freien geistigen Richtung mit den Vertretern des alten Dogmas, der zugleich ein Kampf um die Existenz ist, darstellen, mehr jenem modernen Prinzip huldigen, welches früher die jungdeutsche Richtung vertrat. Zu dem ersteren gehört Philipp Langmann, welcher in seinem Drama: „Bartel Turaser" eine Iffland'sche des vierten Standes geschrieben. Es ist zwar ketzerisch, nach einer Revolution der Litteratur noch von Ifflandiaden zu sprechen, und der alte Ben Akiba mit seinem „alles dagewesen" müßte heutigentags gesteinigt werden, und doch sind wir der Ansicht, daß das Milieu die Physiognomie einer Dichtung in ihren Grundzügen nicht wesentlich verändert. In den Iffland'schen Dramen finden wir oft Kriminalfälle und damit zusammenhängende Rührscenen. Dieselbe Mischung wird uns in „Bartel Turaser" kredenzt. Daß dort die Handlung in den Kreisen der Beamten und Bürger, hier in denjenigen der Arbeiter vor sich geht, bedingt keinen tiefergreifenden Unterschied. Und wenn das große Publikum vielen modernen Stücken dieselbe Teilnahme entgegenbringt wie seiner Zeit den Dramen Iffland's, welche ja Schiller und Goethe auf der Bühne in den Hintergrund drängten, so liegt dies an der Vorliebe für das Familiengemälde, die den Deutschen einmal im Blute liegt. Was Schiller Shakespeares Schatten über

diese ganze Richtung sagen läßt, das paßt auf die fin-de-siècle-Dramatik des neunzehnten, wie auf die des achtzehnten Jahrhunderts. „Bartel Turaser" markiert das Familienbild von Haus aus mit starken Zügen: Armut und Not, ein aufgepäppelter Säugling, ein im Bett liegender kranker Knabe, und das Neue ist nur, daß Bartel Turaser ein streikender Arbeiter ist, daß er von streikenden Genossen besucht wird, während man zur Zeit Ifflands von einem Arbeiterstreik noch keine Ahnung hatte.

Der Kriminalfall, welcher die Achse der Handlung bildet, ist Verleitung zum Meineid, ein geschworener und dann bereuter Meineid. Bartel Turaser war Zeuge, wie der Färbermeister Kleppl sich der Marie Zelber mit unsittlichen Anträgen näherte. Das ist ein kleines modernes Anhängsel der Handlung, das einzige „pikante" Arom, das ihr beigemischt ist. Turaser läßt sich von Kleppl mit 200 Gulden bestechen, sodaß er aussagt, nichts so genau gehört zu haben, daß er es beschwören könnte. Gegen Kleppl aber sind alle Arbeiter verschworen; seinetwegen ist es zum Streik gekommen, und als nun Kleppl freigesprochen und Marie wegen Verleumdung verurteilt wird, da wendet sich die Wut der Arbeiter auch gegen Turaser, und wir erleben nun Scenen mit den Mordjos wie in den „Räubern", als Franz, von der Bande seines Bruders verfolgt, ans Fenster springt. Turaser springt eine Leiter hinauf ins Versteck — glücklicherweise kann Frau Turaser die Thür verrammeln. Dieser tumultuarische zweite Akt mit den Verhandlungen des Streikkomitees, welche uns sehr genau und lebenswahr vorgeführt werden, mit den gegenseitigen Beschimpfungen der Frau Turaser und der Marie Zelber, bildet nun die bewegte Mitte des Stückes,

die in dem Tanz des Vaters mit dem kranken Sohne, einer Art von danse macabre, eigenartig austönt.

Der dritte Akt ist eigentlich nur ein großer Monolog des Helden, bisweilen sogar auch in der Form des Monologs, die von den Modernsten strikter Observanz bekanntlich in Acht und Bann gethan ist. Der Vater jammert um den Tod seiner Kinder und beschließt, seinen Meineid dem Gericht anzuzeigen; der „G'wissenswurm" nagt zu heftig in ihm. Die Tendenz dieses Aktes entspricht durchaus sittlichen Anforderungen, ja man wird aus demselben Hegels Satz herauslesen, daß die Strafe ein Recht des Verbrechers sei. Dagegen fehlt der dramatischen Entwickelung jede Spannung, jeder markante Einschnitt; es ist eine im ganzen larmoyante und langweilige Auseinanderbreitung eines bereits gefaßten Entschlusses, welcher erst in der letzten kurzen Scene in dramatische Handlung umgesetzt wird.

Kein Proletarierstück ist „Martin Lehnhardt" von Cäsar Flaischlen; der Konflikt eines freisinnigen jungen Theologen mit seinem Onkel, einem orthodoxen Geistlichen, bildet den Mittelpunkt des Ganzen, und in diesem Kampfe werden die Bomben radikaler Kraftphrasen aus dem dramatischen Mörser auf die Bühne geworfen. So meint der Held des Stückes Staat und Kirche könnten nicht Menschen brauchen, welche denken, „weil sie sonst den ganzen Krempel über den Haufen denken würden". So rasch geht das nun freilich nicht; Martin Lehnhardt zeigt sich als ein etwas „grüner Junge" durch diese Äußerung. Ähnliche Kraftphrasen finden sich freilich auch in Schillers Erstlingswerken, doch man wird noch kein Schiller, wenn man damit herumwirft.

Das Stück wird von mancher Seite als ein hochbedeutsames gerühmt. Die drei Scenen von Flaischlen enthalten allerdings im Dialog manche tiefere und schlaghafte Wendung; aber über die Debatte geht das Stück wenig hinaus. Die aufgesetzten dramatischen Lichter sind schwächlich und matt. Und der Kampf zwischen Orthodoxie und der freien theologischen Richtung von Strauß und Renan ist nicht gerade der neuesten Zeit angehörig; schon vor 50 Jahren hätte diese Debatte in ähnlicher Weise durchgeführt werden können, nur daß jetzt noch Nietzsche mit seinem Übermenschentum mit hereinspukt. Vor allem aber ist die Frau Justizrätin eine Anhängerin Nietzsches und steht „jenseits von Gut und Bös"; sie ist daneben eine Kopie der Ibsenschen Heldinnen und ihres Emanzipationsdranges; ja sie trägt ihre Farben noch kräftiger auf als diese. Schade nur, daß ihr die Sympathieen des Publikums noch weniger zur Seite stehen; denn eine verheiratete Frau, die ein Verhältnis mit einem jungen Menschen hat, der ihr Sohn sein könnte, wird trotz ihrer Rodomontaden wohl schwerlich eine begeisterte Teilnahme erwecken.

Noch wollen wir zwei junge Dichter ins Auge fassen, die zu den echten Stürmern und Drängern gehören, Dichter, die als Lyriker bei vielem Verfehlten, Überschwänglichen, Geschmacklosen, auch einiges Gedankenvolle von kühnem Schwung und origineller Bildlichkeit geschaffen haben, die aber als Dramatiker mit ihren krassen, hypergenialen Fehlgeburten der „Moderne" das Gepräge einer unausgegorenen Litteraturepoche aufdrücken — Richard Dehmel und Frank Wedekind.

Dehmel hat ein Stück: „Der Mitmensch" geschaffen,

ein Drama von ungeschickter theatralischer Technik, mit welchen die Abgeschmacktheit der Charaktere und die Rohheit der Behandlung Hand in Hand geht. Wer kennt nicht den Gregers in „Ibsens Wildente"? Er ist das Urbild des Dehmelschen Mitmenschen, der ein etwas verzerrtes Abbild ist. Im Album der dramatischen Tollhäusler der Neuzeit nimmt er eine Stelle ein, die bisher in ganz gleicher Weise noch nicht ausgefüllt worden ist; er leidet an Moralblödsinn, der sich bei ihm in paradoxen Raisonnements ausspricht. Ein wenig Nietzsche ist mit dabei vor allem recht viel alte Romantik. Das Sprichwort sagt, wenn man den Russen kratzt, kommt der Kosak zum Vorschein; ebensogut kann man sagen, wenn man die „Moderne" kratzt, kommt die Romantik zum Vorschein. Die Romantiker lehren, daß das Genie hoch über der philiströsen Moral stehe. Das meint auch Ernst Wächter zu Gunsten seines Kameraden Peter, der mit einer jungen Jüdin Thora ein Verhältnis hatte, das aber ein Genie — Peter ist nämlich Architekt — nur schädigen konnte. Deshalb geht Ernst zu der jungen Dame und verlangt von ihr, daß sie auf Peters Hand verzichte. Die Lage der Thora, deren Verhältnis zu Peter nicht das geringste Interesse einflößt, ist aber eine bedauernswerte, denn sie ist auf den Wunsch ihres Vaters mit einem Börsenmenschen Ralf Eickrott verlobt, der sie in der brutalsten Weise behandelt, und trägt außerdem die Frucht ihres Verhältnisses mit Peter unter dem Herzen. Das Zureden des Mitmenschen hat denn auch Erfolg, aber einen lebhafteren, als der gute Geschäftsführer des genialen Peter erwartet hat — während Papa ein Souper giebt, erschießt sich die Tochter. Damit ist aber das Stück noch nicht zu Ende; denn noch hat der

Mitmensch nicht Gelegenheit gehabt, sich in seiner ganzen Glorie zu zeigen. Peter und der Börsenmensch geraten in heftigen Konflikt; der erstere stößt oder drückt ihm im Ringen das eine Auge aus und dafür muß er ja bestraft werden — und was wird dann aus seiner Kunst? Nein, das Genie hat ein Recht, anderen die Augen auszuschlagen, Ernst will die Schuld auf sich nehmen, doch der Zeuge, der jetzt zwar stumm daliegt, könnte zu sprechen anfangen, da giebt es nur eine Hilfe — Ernst greift zur Pistole und schießt den Börsenmenschen tot — der Gipfel einer edelmütigen Aufopferung. Nun trifft ihn die Strafe des Mörders — Peter aber ist gerettet. Eben ist ihm die Sonne des Glückes aufgegangen. Finanzmächte sind bereit, seine kühnsten Pläne von funkelnagelneuen Theatergebäuden zu unterstützen, er kann neues erfinden, das Patentamt ist ihm hold. Der Mitmensch aber nimmt das Bewußtsein einer schönen That mit sich in den Kerker — selten ist aus einem so edlen Motiv gemordet worden.

„Der Erdgeist" von Wedekind hat wenig mit dem Goetheschen gemein, wir wissen nicht, ob die Heldin Julie damit gemeint ist, die allerdings wenig geisterhaftes hat oder ob die ganzen Kreise, deren Mittelpunkt sie bildet, das Reich des Erdgeistes darstellen sollen. Vielleicht wäre der Titel „die Giftfliege" besser am Platze gewesen. Wir denken natürlich dabei an Zolas Nana und konnten den ganzen Abend diesen Gedanken nicht los werden. Besonders die im Schlußakt versammelte Gruppe bildete einen Extrakt aus Zolas anstößigsten Nanakapiteln. Natürlich handelt es sich nur um eine Variante: Nana geht selbstständig ihrer Wege; Lulu hat einen Impresario, den Dr. Schön, der das Mädchen von dunkler Herkunft, mit

einem ebenso unmöglichen, wie zweifelhaften Vater, so nahe sie ihm selbst steht, an den Mann zu bringen weiß. Zuerst heiratet sie einen alten Arzt, den Dr. Goll, einen eifersüchtigen Eheherrn, der dazu kommt, als sie mit dem Maler Schwarz im Atelier ihr Unwesen treibt, und der darüber, vom Schlage getroffen, zu Boden stürzt und stirbt. Dann heiratet sie den Maler selbst, eine unbefangene Künstlernatur, den sie aber so mit Lügen über ihre Vergangenheit umstrickt hat, daß er, als ihm die Wahrheit mitgeteilt wird, in Verzweiflung gerät und sich mit dem Rasiermesser den Hals abschneidet. Vor diesem Bild voll Schreck und Grauen weicht selbst der abgehärtete Lokalreporter zurück. Hedda Gabler ist leider nicht zur Hand, um zu entscheiden, ob der Künstler „in Schönheit" gestorben ist. Dann findet sich ein Prinz Escerny, ein neuer Verehrer, ein Afrikareisender, eine Art von Idealist, mit dem sie tapfer kokettiert. Dr. Schön will aber selbst heiraten, das duldet Lulu nicht; jetzt verwandelt sie sich auf einmal in eine Tyrannin ihrem Meister gegenüber und diktiert ihm einen Absagebrief an seine Braut. Endlich werden die beiden per tot discrimina rerum ein Paar. Wie es aber im Hause des Dr. Schön nachher zugeht, das zeigt uns der letzte Akt; Freier und Buhler jeder Art, Artisten, Gymnasiasten, Bediente; der Sohn des Dr. Schön spielt selbst den Prinzen Carlos und erklärt seiner Stiefmutter seine Leidenschaft. Das Ende vom Liede ist ein Gattenmord.

Das Stück verlangt ein Publikum, das gegen gewagte Situationen und Behauptungen möglichst abgehärtet, dem Kultus des Modernen rücksichtslos ergeben ist; auf größeren Bühnen kann es keine Stätte finden. Wohl aber

muß man zugeben, daß es bei aller Grellheit und Keckheit einen dramatischen Wurf besitzt. Eine unausgegorene Genialität sprüht in manchen Scenen ihre zündenden Funken. Der Dialog ist mit cynischen Epigrammen gewürzt, cynisch keineswegs durch verletzende Worte, sondern nur als Ausdruck der Gesinnung. Unter den modernen Stürmern und Drängern steht Franz Wedekind jedenfalls in vorderster Reihe und wenn die Kraft das rechte Maß findet, wird er Besseres schaffen als diesen „Erdgeist", der im Grunde doch ein unmögliches Stück ist.

Das sind die jüngsten Ausläufer der „Moderne", sie führen zu den Purzelbäumen der originellen Kraftdramatik zurück. Die Natur der jüngstdeutschen Dramen zeigt zur Genüge, daß sich im Fahrwasser dieser Richtung die allerverschiedenartigsten Talente tummeln, daß das Credo derselben vielen den Kopf verdreht und ihre Erzeugnisse geschädigt hat, daß aber ebenfalls von vielen wie von den Häuptern der Schule bereits zum Rückzug geblasen wird und daß dieser weiter zurückgeht, als wünschenswert ist, jenseits der wahrhaft modernen Poesie in die Zaubernacht der Romantik.

Der Monolog im Drama.

Ein Beitrag zur neueſten Äſthetik.

Eine jüngſtdeutſche Äſthetik iſt bisher noch nicht geſchrieben worden, wohl aber ſind hier und dort einige Beiträge zu einer ſolchen erſchienen. Hier und dort zuckt es aber auch wie Blitze aus der dumpfen Gärung einer in vieler Hinſicht ſehr unklaren Bewegung, die manches Widerſpruchsvolle unter einen Hut zu bringen ſucht, empor, und mit dieſen Blitzen wird beſonders die Welt der Proſceniumslampen beleuchtet, und die kundigen Thebaner unter den Bühnenleitern an der Spree wiſſen jetzt, was ſie zu thun und zu laſſen haben. Es giebt für ſie eine ungeſchriebene Äſthetik, deren Axiome ihnen ganz ſelbſtverſtändlich erſcheinen, während die unſchuldigen Leute, die im übrigen Deutſchland den Muſen huldigen, noch keine Ahnung von den neuen zehn Geboten haben, die vom Berliner Sinai herab dem kniefälligen Volke verkündet werden. Zu dieſen zehn Geboten gehört aber das eine: „Du ſollſt keine Monologe mehr ſchreiben!“ Auf welcher Geſetzestafel dies eigentlich ſteht, wiſſen wir nicht; in welchen kanoniſchen Büchern es aufbewahrt wird, iſt uns unbekannt; doch ein

Dichter, welcher ein Stück mit Monologen an eine Berliner Direktion einschickt, wird alsbald von dieser erfahren, daß ein solches Stück veraltet ist, daß man sich früher wohl dergleichen erlauben konnte, aber daß dies bei dem hohen Stande der heutigen ästhetischen Bildung ein Verstoß gegen die dramatische Technik ist, und achselzuckend wird ein souveräner Beherrscher der an der Spree aufgeschlagenen weltbedeutenden Bretter ihm ein solches moderduftiges Stück zurückschicken.

Der Monolog ist also geächtet; es ist das ein sehr kühnes, revolutionäres Vorgehen, wenn man bedenkt, daß auf denselben Bühnen noch fortwährend die Meisterwerke eines Shakespeare, Schiller und Goethe gegeben werden, zu deren besonderen Zierden die großen Monologe gehören, die sich mehr als alle anderen dramatischen Scenen in das Gedächtnis des Volkes eingeprägt und mit ihren geflügelten Worten den geistigen Hausschatz desselben bereichert haben, ja diese Versündigung gegen den guten Geschmack, wie ihn die neueste Zeit entdeckt und verkündet hat, geht bis in die ältesten Zeiten zurück, und das Triumvirat der großen griechischen Dramatiker bereits hat sich derselben in hohem Maße schuldig gemacht. Überdies hat nicht bloß Shakespeare dies Verbrechen begangen, sondern auch alle seine Zeitgenossen, ferner die klassischen Dramatiker der Franzosen und ebenso die Romantiker dieses Jahrhunderts, vor allen der hervorragendste, Viktor Hugo.

„Hilft alles nichts . . . der Jude wird verbrannt!“ Über den unglücklichen Monolog ist ein für allemal der Stab gebrochen, und ein Dichter, der weiß, was er sich und seinen Zeitgenossen schuldig ist, wird auf dies veraltete Auskunftsmittel dramatischer Motivierung, auf diese prahlerische Schaustellung rhetorischen und lyrischen Wortgepränges

nicht mehr zurückkommen; jeder Dramaturg, jedes Mitglied eines Lesekomitees muß eben einen solchen Donatschnitzer mit roter Tinte anstreichen und im Wiederholungsfalle das ganze dramatische Pensum durchstreichen. Man läßt die Leute überhaupt nicht gern allein auf der Bühne; sie könnten dadurch in Versuchung geführt werden und mit sich selbst zu reden anfangen, was ja ein poetisches Kapitalverbrechen und ein unglaublicher Verstoß gegen die Lebenswahrheit ist; denn dergleichen passiert ja nur in den Irrenhäusern.

Zur Ehrenrettung des Monologs wollen wir zunächst zu einem Mittel greifen, das von den Gegnern desselben von Hause aus als ungenügend angesehen wird: wir wollen kurz anführen, was einige unserer ersten Ästhetiker über denselben gesagt haben. Das ist natürlich in den Augen der Jüngsten abgestandene Weisheit. Zur Entschuldigung mag vielleicht dienen, daß diese Männer sonst nicht gerade zu den Schwachköpfen deutscher Nation gerechnet werden und daß man ihnen daher, um ihrer sonstigen Verdienste willen, auch einen ästhetischen Fehltritt verzeihen darf; diejenigen aber, welche noch ein glimmendes Stümpfchen des thörichten Autoritätsglaubens bewahrt haben, werden doch vielleicht an dem modernsten Dogma, das auf einmal aufgetaucht ist, man weiß selbst nicht woher, irre gemacht werden.

Wir haben auf Hegels Ästhetik stets große Stücke gehalten, und wenn auch dieser Philosoph, der die geistige Atmosphäre einzelner Jahrzehnte in Deutschland ausschließlich beherrschte, jetzt längst zum alten Eisen geworfen ist gegenüber einem Nietzsche und ähnlichen Vertretern blendender Genialitätsmarotten, so sind wir doch so altfränkisch, vor seinem umfassenden Geist und vor der Fülle bedeutender Gedanken, die in seinen Werken enthalten sind, noch immer den

größten Respekt zu hegen. Namentlich ist er als Ästhetiker nicht genugsam gewürdigt, und doch hat er hier vieles selbst vor geistreichen Nachfolgern wie Vischer voraus. Hegel rechnet den Monolog zu den berechtigten dramatischen Äußerungsweisen; er sagt: „In Monologen ist es das einzelne Innere, das sich in einer bestimmten Situation der Handlung für sich selbst objektiv wird. Sie haben daher besonders in solchen Momenten ihre echt dramatische Stellung, in welchen sich das Gemüt aus den früheren Ereignissen her einfach in sich zusammenfaßt, sich von seiner Differenz gegen andere oder von seiner eigenen Zwiespältigkeit Rechenschaft giebt oder auch langsam herangereifte oder plötzliche Entschlüsse zur letzten Entscheidung bringt."

Eingehender äußert sich Vischer über den Monolog im dritten Bande seiner großen „Ästhetik". „Der Monolog ist lyrisch als ein mehr oder minder empfindungsvolles Insichgehen des Subjektes. Er bildet subjektive Ruhepunkte im Gedränge, in der stürmischen Reibung der Kräfte, im vorwärtsrückenden Gange der Handlung. Er ist aber, da hier alles in der helleren Sphäre des Bewußtseins geschieht, zugleich wesentlich Moment der Selbstbesinnung, denkend, gnomisch in der weiteren Bedeutung des Wortes; daher ist er besonders motiviert und kehrt in fast regelmäßigen Pausen wieder, wo der Held lange zweifelt oder wo er in der Einsamkeit einer Welt gegenüber seine Pläne überlegen muß oder wo den Verbrecher von Stadium zu Stadium sein Gewissen überfällt; so im Hamlet, Wallenstein, Macbeth, Richard III., Othello. Allein der Dichter muß sich hüten, daß er darüber nicht das Grundgesetz, die Beziehung auf die Handlung vergesse. Der Monolog, mag er mehr oder weniger Besinnung enthalten, soll vom Affekte getragen

sein, aus ihm fließen, in ihn auslaufen, am Bande des leidenschaftlichen Wollens bleiben, die Handlung negativ durch Hemmung und positiv durch Eingreifen fördern. Wie drastisch sind Hamlets reflexionskranke, selbst Fausts von Wissensdurst glühende Monologe!" Weiterhin unterscheidet Vischer einen mehr lyrischen, mehr betrachtenden, mehr dramatischen Monolog. Julias Monolog vor der Brautnacht, Egmonts Monolog im Gefängnis zum Beispiel ist lyrisch; Macbeths ‚Wär's abgethan, wenn es gethan ist', Hamlets ‚Sein oder Nichtsein', Wallensteins ‚Wär's möglich?' betrachtend; dagegen ‚Du hast's erreicht, Oktavio', Butlers, ‚Er ist herein', Macbeths, vor dem Morde Duncans, ‚Ist das ein Dolch?' echt dramatisch.

In der sechsten Auflage meiner „Poetik" sage ich: „Der Monolog, das Selbstgespräch, ist im Drama berechtigt als die Einkehr der dramatischen Charaktere in ihr Inneres, eine Einkehr, die indes niemals ein bloß lyrisches Vibrieren des Gemütes sein darf, niemals eine zerfließende Hingabe an Stimmungen, sondern uns entweder die inneren Tiefen der Charakters, in denen der Schwerpunkt der Selbstbestimmung liegt, ohne jede Maske enthüllt und dadurch den Dialog ergänzt, oder im kritischen Moment die Wendung zur That, die innere Entscheidung darlegt. So muß der Monolog in der einen oder der andern Weise motivierend sein. In ihm sammelt sich das Gemüt des Helden; die Handlung geht auf ihr geistiges Centrum zurück. Der innere Konflikt, das Werden und Wachsen des Entschlusses und der Leidenschaft kommt hier zu vollem Ausdrucke. Der Monolog Wallensteins vor dem Eintritte des schwedischen Hauptmanns, Macbeths vor der Ermordung Duncans, Tells vor der Ermordung des Land-

vogts sind Beispiele für die dramatische Bedeutung des Monologs. Iphigenie und die Jungfrau von Orleans, Hamlet, durch das Schicksal zu einer That berufen, der sein Charakter widerspricht, sprechen ihren inneren Konflikt in Monologen aus. Nie darf indes ein Monolog ein bloß lyrisches Pracht- und Schaustück sein, wenn sich in ihm die Charaktere in ihr Inneres zurückziehen und diese vorwiegende Innerlichkeit ihm einen lyrischen Zug giebt. Er muß ein organisches Glied des Dramas sein, das sich nicht ohne Gefahr für das Leben des Ganzen von ihm loslösen läßt. Im Lustspiel wird der Monolog noch mehr als in der Tragödie die geeignete Form sein, um das Publikum zum Vertrauten von Plänen und Intriguen zu machen, welche den übrigen handelnden Personen des Stückes zunächst verborgen bleiben müssen."

Was hat nun der Monolog verbrochen, daß er von den Vorkämpfern der jüngsten Richtung und von den dramaturgischen Gewalthabern der Berliner Prosceniumslampen in Acht und Bann gethan wird? Der Naturalismus strebt auch auf der Bühne nach voller Lebenswahrheit, trotz des Schillerschen Spruchs: „Und siegt Natur, so muß die Kunst entweichen"; er wirft daher zunächst die Frage auf, ob denn die Menschen im realen Leben laute Selbstgespräche zu führen pflegen, und die Antwort kann nur eine verneinende sein. Es giebt zwar Sonderlinge, die sich gelegentlich laut mit sich selbst unterhalten, und über die oft stundenlangen Monologe in den Nervenheilanstalten wissen die Krankenwärter zu berichten. Der Monolog widerspricht also bei geistig gesunden Helden, zu denen allerdings diejenigen Ibsens und seiner Jünger meistens nicht gehören, der realen Wahrheit, und da diese das einzige

Schiboleth der Kunst ist, so muß er als kunstwidrig beiseite geschafft werden. Nun ist aber die Bühne überhaupt eine Welt des Scheins, und wieviel von dem, was auch die jüngere Dramatik noch hegt und pflegt, müßte über Bord geworfen werden, wenn man damit Ernst machen wollte, diesen Schein aufzuheben; wir fürchten, daß dann die Schauspielkunst und die dramatische Dichtung gleichzeitig in die Brüche gehen würden. Neuerdings hat die Frage über den Kuß auf der Bühne einigen Staub aufgewirbelt; die namhaftesten Darstellerinnen sind um ihre Meinung darüber gefragt worden, und diese Meinungen gingen natürlich nach allen Enden der Windrose auseinander. Viele jüngere Künstlerinnen halten das Prinzip des ernstgemeinten Kusses aufrecht; sie wollen, wie Julia von Romeo sagt, ganz nach der Schnur geküßt sein, sonst würden sie aus ihrem leidenschaftlichen Spiel herausgerissen, in ihrer künstlerischen Andacht gestört. Das sind die Naturalistinnen, welche aufs Ganze gehen und den Schein auf der Bühne verschmähen. Die Mehrzahl der Darstellerinnen aber, darunter die berühmtesten, protestiert aufs heftigste gegen den Kußzwang, der sie nötige, sich auf der Bühne von den Vertretern des ersten Liebhaberfaches küssen zu lassen, wie eine Braut vor dem Altar von ihrem Bräutigam geküßt wird, und eine derselben, Klara Ziegler, machte selbst Einwendungen gegen den Kuß auf der Bühne vom Standpunkte der Hygiene; sie wollte die Lebenswahrheit nicht so weit getrieben sehen, daß sie allzu lebenswahre Krankheiten von der Bühne mit nach Hause brächte. Was den Kuß hinter den Coulissen betrifft, so hätte sich wahrscheinlich eher eine große Einstimmigkeit erzielen lassen. Wenn indes über den Kuß noch sub judice lis est, so

wird sich doch über den notwendigen Schein bei einem andern Bühnenvorgang kein Streit erheben — wir meinen über den Mord, sei es nun Selbstmord oder die Hinmordung einer andern dramatis persona, denn damit würde jedenfalls ein Kollege oder eine Kollegin aus der Welt geschafft werden, und auch der verwegenste Naturalist würde doch nicht so weit gehen, eine derartige That mit den funkelnagelneuen Kunstlehren einer eben über die Taufe gehobenen Ästhetik, die schon in der Wiege mit herkulischer Kraft alle die Schlangen erwürgt, die seit dem seligen Aristoteles das ganze Gebiet der dramatischen Dichtung unsicher machen, rechtfertigen wollen. Und wie mit dem Kuß und dem Mord, so verhält es sich mit zahlreichen anderen Vorgängen auf der Bühne, Nachahmungen der Wirklichkeit, aber mit den Mitteln, welche solcher Nachahmung zu Gebote stehen und die brutale Wirklichkeit nicht dulden; mit dem Schein der Kunst würde auch ihre ganze Wirkung verloren gehen. Auf der Bühne kann es keinen Naturalismus geben. Hermann Sudermann, ein Dichter, der zwar nicht zu den Jüngstdeutschen gehört, aber ihnen doch sehr nahe steht, sagte in dem Vortrag über „litterarische Wandlungen in Deutschland", den er auf dem litterarischen Kongreß in Dresden hielt: „Wenn ich aufrichtig meine Meinung sagen soll, es giebt gar keinen Naturalismus, es kann gar keinen geben; die uns zu Gebote stehenden Ausdrucksmittel — im Roman sowohl wie im Drama — erlauben uns gar nicht, so die absolute Nachahmung der Natur zum Prinzip zu erheben. Und einen andern Sinn kann das Wort nicht haben, wenn es nicht sinnlos werden soll. Selbst in dem naturalistischsten Dichtwerk — Pardon für den greulichen Superlativ —

muß so viel gemodelt und umgeschaffen werden, geht auf dem langen Wege durch Erinnerung, Phantasie und Sprachgestaltung so viel von dem Rohmaterial verloren, daß etwas ganz, ganz anderes zum Vorschein kommt, als was die Natur uns zur gefälligen Nachahmung darbot. Aber die Tendenz dazu ist vorhanden, wirft man mir ein; doch das war sie immer; nur die künstlerischen Wege, auf denen man sich an die Natur gewissermaßen heranzuschleichen suchte, glichen sich nicht."

Betrachten wir in dieser Beleuchtung Sudermanns nun den neuerdings geächteten Monolog, so könnte man sagen, daß hier von einer Nachahmung der Natur überhaupt nicht die Rede sein könne, und doch ist es eine solche, nur mit den Ausdrucksmitteln, welche der Kunst zu Gebote stehen. Der Monolog ist nichts Außerordentliches, nichts Außernatürliches; er ist die gewöhnliche Art und Weise, welche der Verkehr des Menschen mit sich selbst annimmt. Unser inneres Leben bewegt sich in Monologen von morgens bis abends — und selbst unsere Träume sind gleichsam noch Monologe der Seele. Nur daß sie nicht laut gesprochen werden wie die Monologe der Bühne — das ist der äußerliche Unterschied, auf den eine so klägliche Ästhetik das größte Gewicht legt. Doch die Muse ist keine Taubstumme —

> Und wenn der Mensch in seiner Qual verstummt,
> Gab mir ein Gott zu sagen, was ich leide.

Das innere Leben des Menschen ist die Geburtsstätte der dramatischen That — und diese kann schärfer vom Monolog beleuchtet werden als vom Dialog. Also kann nur ein sehr roher Naturalismus in dem Monolog einen

Verstoß gegen die Lebenswahrheit erblicken. Ein solcher würde nur dann stattfinden, wenn ein Monolog auf der Bühne von einem andern belauscht würde und dies von Einfluß wäre auf die Fortentwickelung der dramatischen Handlung. Uns sind mehrere Stücke bekannt, in denen ein Selbstgespräch in dieser Weise verwertet wird. Das ist durchaus unzulässig; denn beim Monolog heißt es: „Tertio non contrahitur".

Für jeden dritten, für jeden Mitspielenden ist der Monolog ein noli me tangere; er ist eine Unterhaltung des Sprechenden mit sich selbst, welche nur für das Publikum vernehmbar ist, bei welcher gleichsam nur dieses mit ins Geheimnis gezogen wird.

Die Angriffe auf den Monolog vom Standpunkte der Natur- und Lebenswahrheit aus sind daher zurückzuweisen; denn mit gleichem Recht könnte man die ganze Scheinwelt der Bühne als eine Phantasmagorie in die Lüfte blasen. Es fragt sich nun, ob der Monolog haltbar ist, wenn man ihn aus dem Gesichtspunkt der dramatischen Dichtung betrachtet, ob er nicht als ein Hemmnis für den Gang der Handlung angesehen werden muß? Wenn die Dramaturgie der „Moderne", um dies sprachwidrig gebildete Wort zu gebrauchen, im Gegensatz zu Aristoteles nicht auf die Fabel und die Handlung des Dramas das Hauptgewicht legt, sondern auf das Charaktergemälde, so könnte sie jenen Vorwurf gegen den Monolog überhaupt nicht erheben; denn gerade für die Charakteristik ist er unentbehrlich, da er für die innerste Seelenmalerei den freiesten Spielraum gewährt. Dafür finden sich bei Shakespeare, der indes weit davon entfernt ist, dem Charaktergemälde die Handlung zu opfern, im Trauerspiel und bei Molière

im Luſtſpiel die ſchlagendſten Beiſpiele. Mit den Konſequenzen ihrer Theorie ſteht die Praxis der „Moderne“ durchaus nicht im Einklang; ſie vermeidet nicht nur den Monolog, ſondern auch im Dialog den volleren Erguß des Gefühls, des Affektes, der Leidenſchaft; es wird alles mit dramatiſcher Geſchäftsmäßigkeit verhandelt, wie auf der Börſe Angebot und Nachfrage; ja kein Wort zu viel, eher eins zu wenig, damit das Publikum ſich der angenehmen Beſchäftigung des Erratens hingeben kann, an die es durch die Rebus ſeiner Modeblätter gewöhnt iſt. Der Mottenfraß dieſer Lakonismen vernichtet nicht nur das Prunkgewand der dramatiſchen Dichtung, ſondern auch jede bisher für anſtändig geltende poetiſche Toilette, ſo daß die Muſe wie ausgeplündert im Bettlergewande erſcheint. Der Infektionsherd liegt in Norwegen; die Runen der Ibſenſchen Sprache, das Geheimnisvolle, bisweilen Rätſelhafte in den nur angedeuteten Motiven — das hat Bewunderung erregt und Schule gemacht. Wenn Hegel ſagt, der Dramatiker ſolle ſein Pathos explizieren, ſo iſt dies nicht eine beim Öl der Nachtlampe ausgetüftelte Katheberweisheit, ſondern es bedeutet die Summe der Einſichten, welche der große Philoſoph aus dem Studium der Meiſterwerke aller Zeiten geſchöpft hat. Von Äſchylos und Sophokles bis zu Shakeſpeare, Schiller und Goethe haben alle hervorragenden Dramatiker mit vollen Händen die Goldmünzen ausgeſchüttet, welche das Gepräge ihres Genius trugen; darauf beruht ihre Bedeutung, ihre Größe! Die heutigentags geprieſene Knauſerei in Handhabung der dramatiſchen Diktion war ihnen unbekannt; daß bei dieſer der Monolog ſehr zu kurz kommt, iſt ſelbſtverſtändlich; doch er teilt dies Los mit der ganzen dramatiſchen Dich-

tung. Von einer solchen könnte man überhaupt nicht mehr sprechen, wenn die auf der Bühne ausgestellten Momentbilder die Quintessenz poetischer Schaffenskraft vertreten sollten.

Von der streng geschlossenen Form des Dramas abgesehen, giebt es indes Dichtungen, die auch auf der Bühne zur Geltung gekommen sind und bei denen der Nachdruck nicht auf der dramatischen Handlung, sondern auf der geistigen Bedeutung ruht. Daß bei diesen der Monolog ein selbständiges Recht in Anspruch nimmt, ist begreiflich; ja einzelne, wie zum Beispiel Byrons „Manfred", sind von Anfang bis zu Ende Monologe, fünfaktige Monologe mit einzelnen genrebildlichen Zwischenspielen und Illustrationen aus der Geisterwelt. Auch der erste große Faustmonolog ist fast eine Dichtung für sich; keinesfalls fehlt es ihm an dramatischer Bewegtheit; eine ganze innere Handlung bis zum Selbstmordversuch und der Rückkehr zur Lebensfreude spielt sich in ihm ab. Und dasselbe gilt von dem Byronschen Monolog, der das Drama „Manfred" ausfüllt. Welche Gedankenfülle in beiden, welche siegreiche Macht einer aus Seelentiefen hervorquellenden Begeisterung! Und der arme Sünder, der Monolog, welcher dergleichen verbrochen hat, müßte nicht nur begnadigt, sondern mit hohen Ehren ausgezeichnet werden — schmücken doch die schönsten Kränze der Dichtung seine Stirn!

Im engeren Bereich des eigentlichen Dramas kann man zuerst von den Einleitungsmonologen sprechen; sie erinnern ein wenig an die Prologe der Götter und Göttinnen in den antiken Tragödien, wie zum Beispiel an den der Aphrodite im „Hippolytos" des Euripides. So naiv plaudern sie zwar den Gang der Begebenheiten nicht aus;

aber die Grundpfeiler derselben werden doch fest in die Erde gemauert, die Situation und der Charakter des Helden scharf beleuchtet; wir erwähnen nur drei dieser dramatischen Ouverturen: den Monolog der Iphigenie, denjenigen Richards III. und den der Jungfrau von Orleans; denn obschon dem letzteren einige dramatische, mehr genrehafte Scenen vorausgehen, bildet er doch die eigentliche großartige Introduktion der Tragödie. Der Monolog der Iphigenie beleuchtet in stimmungsvoller Weise die Situation der Heldin; derjenige Richards III. ist eine grelle Selbstbespiegelung des Charakters, und wenn Richard darin seine Absicht erklärt, ein Bösewicht zu werden, so liegt darin freilich ein Kommentar der ganzen Tragödie, der nicht verständlicher sein kann; aber uns gemahnt diese Ankündigung doch sehr an die Zettel, die in den Marionettenkomödien den Puppen aus dem Munde heraushängen. Diese Monologe, trotz der unvergänglichen Schönheit der Goetheschen und Schillerschen Verse, scheinen uns nicht nachahmenswert zu sein; die Exposition muß mehr aus der bewegten Handlung oder dem lebendigen Dialog hervorgehen.

Innerhalb der strengen dramatischen Entwickelung findet aber der Monolog seinen berechtigten Platz, sowohl wo er als der geistige Knotenpunkt einer von ihm ausgehenden Handlung erscheint, als auch wo er als ein Akt der Selbstbesinnung uns ein Seelengemälde entrollt mit all den schlummernden Möglichkeiten, aus denen die That erwacht. Im ersteren Falle ist der Monolog dramatisch gewichtiger als jede Entwickelung, die der Dialog uns bieten kann. Der innere Kampf des Helden, ehe er sich zu einer That entschließt, und der Entschluß selbst sind

doch die wichtigsten dramatischen Momente — und wie sollen sie im Dialog zur Geltung kommen? Und dramatisch wirksam sind diese Monologe — jede Schauspielerin wird gern eingestehen, daß in der ganzen Rolle der Julia der Monolog derselben, ehe sie den Schlaftrunk nimmt, auch in Bezug auf die Wirkung der entschiedenste Glanzpunkt ist. Der Monolog der Elisabeth, ehe sie das Todesurteil der Maria Stuart unterschreibt, giebt uns ebenfalls das Beispiel einer aus innerem Kampf sich entwickelnden That, ebenso diejenigen Macbeths vor der Blutthat und Othellos vor der Ermordung der Desdemona. Die Hamlet-Monologe sind mehr Beispiele für die zweite von uns aufgestellte Art: es sind Seelengemälde, in denen zwar der innere Kampf nicht fehlt, aber er ist auf keine entscheidende Spitze gestellt, er verteilt sich durch das ganze Stück. Seelengemälde sind auch der Monolog der Beatrice in der „Braut von Messina", derjenige Egmonts vor seiner Hinrichtung, die Monologe Tassos und zahlreiche andere in älterer und neuerer Dichtung, welche niemand wird missen wollen, selbst wenn die Triebkraft derselben als Motoren der dramatischen Handlung eine geringere sein sollte.

Wie wir sehen, nimmt Shakespeare auf dem Sündenregister des Monologs eine hervorragende Stellung ein; die Stürmer und Dränger des achtzehnten Jahrhunderts, die eine so große Ähnlichkeit mit den jüngstdeutschen Schwarmgeistern haben, hegten gegen Shakespeare die höchste Verehrung; von der Geschmacklosigkeit, seine Monologe oder die Monologe überhaupt zu verdammen, blieben sie frei. Die Jüngstdeutschen müssen aber auch Shakespeare zum alten Eisen werfen wie Schiller und Goethe; denn

auch dieser Dichter hat zahlreiche Monologe gesündigt, und darunter sind die schönsten Perlen in seinem Dichterdiadem.

Doch die Klassiker aller Zeiten sind ja jetzt abgethan und könnten, wenn man ihre Gespenster heraufbeschwört, nur der jüngsten Schule das Konzept verderben.

Wir haben jetzt eine Reihe von Dramen ohne Monologe: sie sind stilgerecht nach der neuesten Schablone und Muster der neuen Technik, zur Freude aller modernen Regisseure. Das ist nun zwar nach unserer Ansicht kein Vorzug, aber es ist ebensowenig ein Fehler, und wenn sich ein dramatischer Dichter ohne Monologe behelfen kann, so mag man ihm ja das Vergnügen gönnen, das schwere Gepäck abgeschüttelt zu haben und nun leichtfüßig dem Pantheon der modernsten Unsterblichkeit zuzuschreiten. Hier und dort mag es ihm aber doch vielleicht in den Fingern krabbeln, ein Selbstgespräch niederzuschreiben, welches uns in das Innerste seines Helden oder seiner Heldin einen Blick thun läßt. Unter dem Drucke des eisernen Gebotes der neuen Ästhetik aber verfällt er auf Auskunftsmittel sieht man genauer hin, so finden sich diese verschluckten Selbstgespräche wieder in Zwiegesprächen mit Personen, welche mehr oder weniger maskiert an die Vertrauten der älteren französischen Tragödien erinnern. Im Dialog aber kommt nur zersplittert zu Tage, was im Monolog einen einheitlichen Kern bildet, und jener ist daher die schwächere Form der Seelenoffenbarungen.

Ein anderes Auskunftsmittel besteht in dem pantomimischen Monolog, und diesen finden wir in sehr vielen neuesten Stücken. Das scenische Gefüge bringt es bisweilen mit sich, daß die Dichter in die traurige Not-

wendigkeit versetzt werden, ihre Personen allein auf der Bühne zu lassen. Sie haben eine Unterredung mit einem Abgehenden hinter sich; sie warten für den nächsten Dialog auf einen neu Auftretenden. Was soll der Dichter da mit ihnen anfangen? Monologe dürfen sie nicht halten, das verstößt gegen das ästhetische Polizeiverbot; sie sind also auf ein stummes Spiel angewiesen; sie gehen auf und ab, nehmen dies oder jenes in die Hand, suchen ihrer äußeren Geschäftigkeit das Gepräge irgend einer durch ihr Mienenspiel ausgedrückten inneren Stimmung zu geben, kurz, es sind Pausen, die der Schauspieler ausfüllen muß, da der Dichter par ordre de Mufti ein Trappist geworden ist. Der unbefangene Zuhörer hat immer das Gefühl, als walte hier ein unnatürlicher Zwang und er möchte dem Darsteller gern das Papagenoschloß vom Munde nehmen; doch erst wenn ein anderer Darsteller auftritt und ein Gespräch zwischen den beiden beginnt, ist der Zauber gelöst und die eingeschobene Pantomime, der sprachlose Monolog, erreicht ein plötzliches Ende.

Die Verbannung des Monologs ist ein Akt der ästhetischen Kabinettsjustiz, welcher überhaupt die Lyrik im Drama zum Opfer fällt. Die antike Tragödie hatte in dem Chor ein Reservoir für lyrische Ergüsse. Die Wiedererweckung des Chors mit einer selbständigen Lyrik und Didaktik ist Schiller in der „Braut von Messina" nicht gelungen; desto siegreicher ist die Lyrik in den Monologen der Beatrice, der Jungfrau, der Maria Stuart vertreten.

Man darf unter der Lyrik nicht den Ausdruck zerflossener Gefühle, auch nicht bloß Stimmungsbilder verstehen, sondern vor allem die Gedankenpoesie, wie sie auch im wesentlichen die antiken Chöre vertraten: die Selbst-

besinnung, die Verknüpfung des einzelnen dramatischen Falls mit einer weitreichenden allgemeinen Bedeutung. Wird das ganz aus dem Drama gestrichen, so erhalten wir ein Dichtwerk ohne Geist; denn weder einzelne Geistreichigkeiten des Dialogs, noch die hineingeheimnisten Unsagbarkeiten einer tiefsinnigen dramatischen Erfindung können dafür Ersatz bieten.

Freilich muß unterschieden werden zwischen den einzelnen dramatischen Gattungen; wir sprachen bisher von der höheren Tragödie, die von den Bühnenleitern mehr oder weniger auf den Aussterbeetat gesetzt ist, was die Produktion der Gegenwart betrifft, während die großen Muster der Vergangenheit auf keinem Repertoire fehlen: sehr charakteristisch für die Unklarheit der ganzen Epoche, die verhängnisvoll ist für echte dichterische Talente, die weder zu den großen Meistern gehören, noch auf das neugebackene Credo der Jüngsten schwören wollen. Daß der Monolog auch im Lustspiel eine sehr komische Wirkung ausüben kann, das beweisen nicht bloß die Molièreschen Monologe, welche allerdings meistens die charakteristische Farbe vertiefen, das beweisen die Monologe Falstaffs, wie jenes Kabinettsstück, in welchem er sich mit dem Begriffe der Ehre abfindet, auch das Selbstgespräch in den „Lustigen Weibern von Windsor", die Monologe von Benedikt und Beatrice in „Viel Lärm um nichts". Auch einer der Dichter, der vielfach den Modernen zugezählt wird, Ludwig Fulda, hat in seinem „Talisman" auch durch noch dazu sehr langatmigen Monolog den Charakter seines „Königs in Unterhosen" dramatisch zu vertiefen gesucht. In jedem Intriguenlustspiel aber wird der Monolog, wie schon erwähnt, nicht zu entbehren sein; denn wenn eine Person

des Stückes eine Intrigue erſinnt, für die ſie keine Mitwiſſer brauchen kann, deren letzte Zwecke nur ihr allein bekannt ſind, ſo muß doch das Publikum in dieſelbe eingeweiht werden — und dafür giebt es kein anderes Mittel als den Monolog.

Es bleibt noch das modern-ſoziale Drama, welches als die alleinſeligmachende Gattung ausposaunt wird und alle anderen in ſich abſorbieren ſoll; denn es ſoll kein Luſtſpiel und kein Trauerſpiel mehr geben — das iſt alte Schablone, reif für die Rumpelkammer. Wir meinen indes, daß ſowohl das Luſtſpiel wie das Trauerſpiel nach wie vor und zwar als die höheren und reineren Gattungen ſich auf der Bühne behaupten werden. Möglich, daß das moderniſierte Drama des Monologs entbehren kann; niemand wird es deshalb tadeln; doch wenn auf den Monolog überhaupt Acht und Bann geſchleudert werden ſoll, ſo iſt das eine geſetzgeberiſche Überhebung. Dieſe elektriſche Beleuchtung der reichshauptſtädtiſchen Kritik und Äſthetik, die beſonders bei den Bühnen graſſiert, iſt glücklicherweiſe nur auf die Spreeſtadt und einige abhängige Ortſchaften beſchränkt geblieben; im ganzen übrigen Deutſchland verlacht man eine ſolche Afterweisheit, welche die gänzliche Verödung und Verarmung der dramatiſchen Dichtung und der Bühne zur Folge haben müßte.

Der Dialekt im Drama.

Die Schwarmgeiſter der jüngſten Richtung verlangen, daß jedermann im Drama ſpreche, wie ihm der Schnabel gewachſen iſt. Dies iſt ja die letzte Konſequenz des Strebens nach unbedingter Lebenswahrheit; denn das Hochdeutſch iſt ja für alle Charaktere aus Volkskreiſen eine konventionelle Lüge der dramatiſchen Dichtung, welche nach der Anſicht der neueſten Stürmer und Dränger gänzlich beſeitigt werden muß; ſie vergeſſen dabei nur, daß dieſe Dichtung dadurch auf den Standpunkt des Nante Strumpf herabgedrückt werden müßte. Die mit ihrer Volkstümlichkeit prunkenden Realiſten haben ſelbſt in ihre Litteraturgeſchichten die begeiſterte Verherrlichung der Dialektdichtung mit eingeſchmuggelt. Hierin ſoll ein Fortſchritt unſeres Jahrhunderts gegen das vorausgehende beſtehen. Man verwechſelt dabei zweierlei: ohne Frage hat die wiſſenſchaftliche Sprachforſchung ſich um Ergründung der Volksdialekte die größten Verdienſte erworben und auch die allgemeine Teilnahme mehr als früher auf ſie hingelenkt; ohne Frage ſind einzelne Dialekte von ſehr beachtenswerten Talenten gepflegt worden, welche auch weit hinaus über den Kreis, in

dem die Mundart herrscht, Anerkennung fanden; aber das ist immer nur Sache einer vielseitigen, sich für alles interessierenden Bildung oder ästhetischer Feinschmeckerei oder einer gerade herrschenden Mode gewesen. Wer auf der andern Seite meint, daß die Volkstümlichkeit deutscher Dichtung dadurch gewonnen habe, der muß doch gleich hinzufügen, daß Dialektdichtungen nur für einen beschränkten landschaftlichen Kreis volkstümlich, für alle andern Volkskreise ungenießbar und auch für die Gebildeten, welche die Volksseele bei diesen ihren quellfrischen Offenbarungen belauschen wollen oder mit der Mode mitgehen, auch nur mit Hilfe von Glossarien und Wörterbüchern verständlich sind. Darum mag die Dialektdichtung in der Litteratur, deren Darbietungen ja nur den Freiwählenden und jeder ihrer Liebhabereien zu gute kommen, ihr Recht behaupten, und auch ein Überwuchern derselben könnte höchstens hier und dort die Gärtnerschere der Kritik herausfordern; aber auf der Bühne muß dies Recht bestritten oder mindestens seine Geltung sehr eingeschränkt werden, denn die Bühne ist ein nationales Institut; die Bühnendichtung wendet sich an das ganze Volk, das nicht ins Theater kommt, um Sprachwissenschaften zu studieren, auch nicht, um die stillen Waldblumen mundartlicher Dichtung zu pflücken. Der Dialekt auf der Bühne kann nur dazu dienen, die nationale Bedeutung derselben zu gefährden und der landschaftlichen Zersplitterung, die erst durch große Thaten zu politischer Einheit zusammengerafft ist, wieder eine Seitenthür zu öffnen. Glücklicherweise wachsen die Bäume nicht in den Himmel, und durch das Theaterwesen selbst sind der Dialektdichtung die nötigen Schranken gesteckt.

Übrigens ist die Überflutung des Theaters mit Dialekt-

dramen und Dialektscenen von neuerem Datum, während die mundartliche Dichtung als solche schon einen ziemlich langen Stammbaum aufzuweisen hat; auch trieb sie längst ihre Blüten, ehe man daran dachte, sie auf die Bühne zu verpflanzen. Schon am Anfange des Jahrhunderts erschienen die in ihrer Art vortrefflichen „Alemannischen Gedichte“ von Hebel; den bayrischen Dialekt pflegte Franz Kobell, den österreichischen Stelzhammer, Castelli und Seidl, den Züricher Usteri, den schwäbischen Sebastian Sailer und E. Weitzmann, den sächsischen Edwin Bormann und Gustav Schumann, den schlesischen Karl von Holtei, der nächst Hebel von allen diesen Dichtern den größten Erfolg hatte und für seine schlesischen Gedichte die weiteste Verbreitung fand. Überflügelt wurde er allerdings von dem Schleswig-Holsteiner Claus Groth und dem Mecklenburger Fritz Reuter, den glänzenden Vertretern des Plattdeutschen, die mit klingendem Spiel ihren Einzug in die Litteraturgeschichte hielten und als ebenbürtige Geister den gefeierten Lyrikern und Novellisten des Tages an die Seite gestellt wurden. Umfangreichere Werke, wie die Dialektromane, in Gang und in die Mode gebracht zu haben, bleibt allerdings das Verdienst des mecklenburgischen Humoristen und seiner eigenartigen Gestaltungsgabe. Von allen diesen Dichtern hat nur Holtei in einaktigen Lokalpossen den Dialekt, und zwar vorzugsweise den wienerischen und berlinischen, auf die Bühne gebracht.

In der That hat die Lokalposse zuerst dem Dialekt auf der Bühne Geltung verschafft, und wenn dieser in seiner ganzen Urwüchsigkeit und nicht verblaßt und zurecht gemacht für das Verständnis der Fernerstehenden sich hier behaupten soll, so ist die Lokalposse die ausschließliche Domäne, in welcher er berechtigte Geltung finden kann.

Die Lokalposse wendet sich an das Publikum einer bestimmten Stadt, welcher sie ihre Volkstypen, die Lebensgewohnheiten, alle Verhältnisse und Beziehungen entnimmt. Um diese lokale Färbung vollständig zu erreichen, ist der Dialekt unentbehrlich; ohne ihn ist ein Vollblutberliner wie der Eckensteher Nante, welchen Karl von Holtei erfunden und Adolf Glaßbrenner zum Träger einer ganzen Witzlitteratur gemacht, ebenso unmöglich wie der Vollblutwiener „Staberl", den Adolf Bäuerle geschaffen, oder der Frankfurter Hampelmann und die andern Helden der Possen von R. Malß und W. Sauerwein und neuerdings Friedrich Stolze. Man kann diese Figuren nur mit ihrem ganzen Erdreich herausgraben, wenn man sie anderweitig anpflanzen will — und das ist nicht möglich ohne Verkümmerung ihrer Eigenart. Die lokale Beschränktheit liegt in ihrem Wesen; sie sind verwachsen mit ihrem Publikum, das im Weichbilde derselben Stadt lebt. Nun haben zwar spätere österreichische Possen auch in Norddeutschland einen Boden gefunden; doch das war nur möglich, wenn der Lokalton sehr gedämpft wurde bis zu mundartlichen Anklängen. Viele Possen von Nestroy wurden für Norddeutschland gänzlich umgearbeitet, in ein andres städtisches und sprachliches Milieu versetzt. Bei Raimund überwog das allgemein Dichterische, Erfindung und Tendenz, und — man nahm das nicht aufdringliche österreichische Kolorit mit in Kauf. Die Berliner Gesangspossen fanden in ganz Norddeutschland Verbreitung; doch der Dialekt der Reichshauptstadt ist hier überall bekannt, soweit es seine hauptsächlichen Eigenheiten betrifft — und auf deren Wiedergabe beschränkt sich wohl der Dialog dieser Stücke. Das intensive Kolorit abzuschwächen — dazu thun schon die Schau-

spieler das Ihrige, die ja nicht alle an der Spree geboren sind. Wenn übrigens weitere Kreise nach den Lokalpossen greifen, die ursprünglich für einen engeren bestimmt sind, so berühren etwaige Mißgriffe nicht das Genre selbst und die Berechtigung des Dialekts für dasselbe.

Die lokalen, für Dialektwerke gebotenen Schranken wurden zuerst und mit Erfolg von den oberbayrischen Volksstücken durchbrochen, die im ganzen mehr Schauspiele als Possen waren, wenn ihnen auch komische Hauptpersonen nicht fehlten, welche die Lacher auf ihrer Seite hatten, während die andern Scenen mehr geeignet waren, die Schnupftücher in Bewegung zu setzen. Es kam verschiedenes zusammen, um den Erfolg dieser Dorfkomödien zu erklären, die von ihrem lokalen Boden, dem Münchener Gärtnerplatztheater, aus ganz Deutschland bewegten. Einmal ist Oberbayern und Tirol jetzt die beliebteste Gegend für den Sommerausflug der Norddeutschen; der Tegernsee, der Achensee, der Walchensee und ihre Umgebungen, Tölz und Partenkirchen fehlen selten auf dem Ferienplan der Städter, welche sich durch frische Bergluft und Bergwanderungen von ihren winterlichen Strapazen in Bureau und Salon erholen wollen; höchstens geht die Reise nach Tirol, welches indes durchaus ähnliche Volkszustände bietet. So begrüßt man in diesen oberbayrischen Dekorationen und Volksbildern eine angenehme Nachspiegelung des Selbstgeschauten, und auch mit dem Dialekt ist man durch häufige Berührung mit den Alpenbewohnern bis zu einem gewissen Grade vertraut. Hinzu kam, daß die Stücke von Ganghofer, Neuert und den andern Dramatikern der Hofpauerschen Truppe trotz häufiger Wiederholung derselben Motive und Charaktere doch manche interessante Verwicke-

lung bieten und durch geschickten Aufbau die Spannung wachhalten und daß die Darsteller unter Hofpauers tüchtiger Leitung durch Frische und gutes Zusammenspiel und Übung im Volksballett, das heißt im Schuhplattler, den Dichtungen durchaus gerecht wurden. Getreue Nachahmung der Volkssitte und stimmungsvolle Dekorationen machten, daß den Zuschauern aus diesen Darbietungen eine freie, kräftigende Alpenluft entgegenzuwehen schien. Der Dialekt aber war durch das Medium der meistens nichtbayrischen Darsteller so gebrochen, daß er ein norddeutsches Publikum nicht allzusehr befremdete.

Das war nun freilich nicht der Fall bei den Schlierseern, welche ein andrer Unternehmer in Deutschland spazieren führte. Das waren Bauern, wirkliche Bauern, künstlerisch geschult, und sie sprachen den urwüchsigen Dialekt der oberbayrischen Berge. Da war das Verständnis schon etwas schwerer; doch waren die meisten Stücke, welche sie vorführten, schon durch das Münchener Ensemble bekannt geworden, so daß das Publikum sich leicht in die Handlung hineinfand und auch in den Dialog, mit dem es von früher vertraut war. Ein Bauerntheater das war ja überdies etwas Neues; das war gleichsam eine neue Nummer in dem Meßbudenrepertoire des theatralischen Jahrmarkts. Herr Konrad Dreher hatte seine Mannschaften gut einexerziert — war er doch ein Führer, der selbst ausgezeichnet mit der Waffe umzugehen weiß. Und außerdem fanden sich einzelne schauspielerische Talente unter den Anwohnern des Schliersees — Talente besonders im komischen Genre, welche durch ihre Darstellungen überraschten und so den reichsten Beifall einernteten. Solche Talente wachsen bisweilen wild in den oberbayrischen

Dörfern, und man findet sie dort eher als unter den Zöglingen der Theaterakademieen. Und wenn die Schlierseer Künstler mit ihren Lodenjacken und im sonstigen Nationalkostüm über die Straßen wanderten, übten sie nicht dieselbe Anziehungskraft auf das Publikum aus wie früher die Kunstreiter, wenn sie hoch zu Roß in malerischer Tracht durch die Städte dahinzogen, während ein Trompeter den hohen Adel und das verehrungswürdige Publikum zum Besuch der Schaustellungen einlud?

Wenn von den Münchenern und Schlierseern das oberbayrische Idiom auf den deutschen Bühnen mehr oder weniger eingebürgert wurde, so sollte auch das plattdeutsche nicht lange von den Prosceniumslampen ausgeschlossen sein. Die Reuterschen Romane boten ja eine wahre Fundgrube komischer Charaktere und Situationen; warum sollten diese der Bühne und der darstellenden Kunst vorenthalten bleiben? Diese Romane hatten zwar einen epischen Grundzug; doch die Vermischung der Gattungen ist ja gegenwärtig an der Tagesordnung, und am wenigsten übt das Publikum eine scharfsondernde Kritik. Auch läßt sich ja nachhelfen durch geschickte Bearbeitung, welche aus den Romankapiteln einen bühnenwirksamen Extrakt giebt, die Begebenheiten enger zusammenrückt und hier und dort einen theatralischen Reflex aufsetzt. Am geeignetsten erschien der Roman „Ut mine Stromtid" für solche Bearbeitung, da der Inspektor Bräsig, wenn auch keine dramatische Person, die entschieden in die Handlung eingreift, wenn auch mehr humoristischer Chorus, doch der darstellenden Kunst eine willkommene Aufgabe bot; denn der mecklenburgische Wirtschaftsinspektor mit seiner köstlichen Naivität und seinen drolligen Einfällen war ja des Lacherfolgs sicher, wenn er in glaubwürdiger

Menschwerdung auf die Bretter trat. Es ist bekannt, daß ein einziger Charakter, welcher dem Virtuosen einen schönen Erfolg verspricht, oft ganz schwache Stücke auf dem Repertoire der Bühne erhalten hat. Wir erinnern nur an die Kabinettsstücke, welche Friedrich Haase mit seiner unerreichten Kunst der Detailmalerei geschaffen hat in Lustspielen, die an sich wertlos und zum Teil unhaltbar sind. Ein solches Kabinettsbild war auch der Inspektor Bräsig für begabte Darsteller, die, des Plattdeutschen mächtig, ihn in ihr Repertoire aufnahmen. Und in der That, Inspektor Bräsig ist eine beliebte Bühnenfigur geworden: Schauspieler wie Junkermann, Schelper, Büller zählen ihn zu ihren dankbarsten Rollen, und unser Bühnenpublikum, mag es auch nicht aus Besuchern der Reutervorlesungen oder aus Käufern der Reuterschen Werke bestehen, wird stets durch den wackeren Inspektor in die heiterste Laune versetzt. „Ut mine Stromtid" hat indes auch noch andere Charakterköpfe, welche ansprechende Aufgaben für die darstellende Kunst sind, so den edelmütigen Juden Moses, den alten, apathischen Nüßler, einen Typus, den man in vielen jüngstdeutschen Dramen wiederfindet. Der eigentliche Held der Handlung des Romans, Havermann, tritt im Drama mehr zurück gegen die genrebildlichen Auftritte; er hat nur eine große Scene. Auch „Ut de Franzosentid" hat man auf die Bühne gebracht. Die Handlung ist ja nicht ohne dramatisches Leben, doch fehlt hier ein so sieghafter Charakter wie Onkel Bräsig — weder Fritz Pohlmann, der unvernünftige Schlingel, noch Mamsell Westphalen können dafür Ersatz bieten. Selbst die Dichtung Reuters „Hanne Nüte" hat man für die Bühne bearbeitet, obschon dieselbe mit ihrer Vogelpoesie ans Phantastische streift und ihres

dichterischen Werts beraubt wird, wenn man die eigentliche Handlung aus diesen phantastischen Arabesken herausschält.

Sowohl die oberbayrischen wie die plattdeutschen Stücke sind in der Regel nicht in das Repertoire der ständigen Bühnen aufgenommen worden; sie sind Experimente geblieben, und bei unserer Bühne, welche ja bei ihrer Stillosigkeit den buntesten Trödel von Experimenten aller Art aufzuweisen hat, fällt das nicht weiter auf. Reisende Gastspielgesellschaften und einzelne Gastspielvirtuosen haben diesen Dialektstücken in fast allen deutschen Städten eine Stätte bereitet; auf die Bühnen ersten Ranges sind sie nicht gedrungen. Diese Experimente waren durchaus harmloser Art und hatten nicht die Absicht, der ganzen dramatischen Litteratur und dem ganzen Theaterwesen einen Stoß zu versetzen, durch den beide in andere Bahnen geworfen würden. Das ist jetzt anders geworden; neue Dialektdramen treten mit dem Anspruch litterarischer Bedeutung und bahnbrechender Tendenzen auf, und die Revolution der Litteratur hat neben andern Trübheiten auch den Niederschlag der Dialekte in den Trank gemischt, der das erlöschende Leben der Litteratur mit neuem Feuergeist beseelen soll; ja, der alleinseligmachende Naturalismus verkündet unter seinen obersten Grundsätzen die volle Berechtigung der Dialektsprache in der dramatischen Dichtung, und die vorgeschrittensten Geister erklären diese Berechtigung für eine ausschließliche, so daß alles andere als klassischer Zopf erscheint und die Helden, die noch auf der Bühne das veraltete Schriftdeutsch sprechen, eigentlich von den Brettern heruntergepfiffen werden müßten.

Man wird Anzengruber, dessen ursprüngliches Talent und litterarische Bedeutung ja anerkannt ist, kaum zu den

Dialektdichtern rechnen dürfen, wenngleich er unter unsern volkstümlichen Dramatikern die erste Stelle einnimmt. Einige seiner Hauptwerke, wie „Der Pfarrer von Kirchfeld", „Der Meineidbauer", sind nicht im Dialekt geschrieben; bei andern ist er mit untergemengt, wenn auch nicht in seiner ganzen Naturwüchsigkeit, sondern nur, soweit er zur volkstümlichen Färbung mitwirkt. Die Stücke, die ganz im österreichischen Dialekt, wenngleich mit der obenerwähnten Einschränkung, geschrieben sind, haben dadurch an ihrer Verbreitung auf norddeutschen Bühnen eine Einbuße erlitten, und es ist damit zur Genüge der Beweis geführt, daß Dialektstücke niemals eine wahrhaft nationale Bedeutung erlangen können.

Immerhin waren Anzengrubers Stücke aus dem Volksleben herausgegriffen, und sie verloren durch den Dialekt nicht ihre einheitliche Färbung. Anders verhält es sich mit den Geschichtsdramen von Ernst von Wildenbruch; die im Berliner Dialekt geschriebenen Volksscenen der „Quitzows" machen doch den Eindruck eines fremdartigen Aufputzes und lassen sich nur damit erklären, daß in diesem so erfolgreichen Schauspiel überhaupt die historische Chronik mit der Lokalposse durchwirkt ist. Man mag vielleicht an Shakespeares „Heinrich V." erinnern, wo der wackre Kapitän Macmorris auch im Dialekt spricht; doch es handelt sich da nur um leise Dialektanklänge in einer kurzen Genre-Episode.

Den Berliner Dialekt finden wir in einem der erfolgreichsten Stücke der neuen Zeit wieder, freilich nur in einzelnen Scenen, wo er das Kolorit und den Kontrast verstärken soll, welcher der Angelpunkt des ganzen Dramas ist. Wir meinen „Die Ehre" von Hermann Sudermann.

Der Gegensatz zwischen Vorderhaus und Hinterhaus wird dadurch verschärft, daß die Bewohner des letzteren ein echtes Berlinisch sprechen, wenigstens soweit sie zu den Proletariern gehören. Jedenfalls hat der Vorgang Sudermanns sehr viel dazu beigetragen, daß das Berlinische nicht bloß in den Lokalpossen, sondern auch in der neuesten Dramatik eine Rolle spielt und sich mehr oder weniger in den Proletarierstücken eingebürgert hat. Zum Glaubenssatz eines ästhetischen Credo ist es aber erst durch die Jüngstdeutschen gemacht worden, nachdem die hochgepriesene Dramatik Gerhart Hauptmanns mit vollen Segeln in dem Fahrwasser der Dialektdichtung fährt, und zwar in Stücken, welche als große reformatorische Thaten verherrlicht werden. Bei Hauptmann ist es freilich nicht der Berliner Dialekt, sondern es ist das ehrliche Schlesisch, der Dialekt Karls von Holtei, der den Dialog seiner Hauptdramen beherrscht. In seinem ersten Schauspiel „Vor Sonnenaufgang", welches die Verheerungen schildert, die der Alkohol bei den Bauern anrichtet, und uns ein ziemlich stark übertünchtes Gemälde von Völlerei und Unzucht vorführt, spielt die Handlung auf dem Boden Schlesiens, der Heimatserde des Verfassers, und die Helden sprechen demgemäß auch den schlesischen Dialekt. Dasselbe gilt von der Serie dramatischer Tableaus, die unter dem Titel „Die Weber" für einen Theaterabend aneinander gereiht sind und welche bekanntlich den Weberaufstand in den Fabrikdörfern Langenbielau und Peterswaldau 1844 behandeln. Das provinzielle Kolorit wird hier durch den schlesischen Dialekt scharf hervorgehoben, und wie die Arbeiter und Bauern am Fuß und an den Abhängen der Eule sprechen, das konnte man lernen, wenn man das Deutsche Theater in der Berliner Schumann-

straße besuchte, wo die dramatisierte Episode aus vormärzlicher Zeit die Häuser füllte, die Direktoren über das Fiasko anderer jüngstdeutscher Stücke tröstete und als Vorbild der sozialen Revolution der Zukunft die Gläubigen begeisterte, welche von derselben das Heil der Menschheit erwarten. In seinem verfehlten Tendenzschwank „Der Biberpelz" hat Hauptmann gar die verschiedensten Dialekte so durcheinandergequirlt, daß die Darsteller vielfach genötigt sind, den Text ins Hochdeutsche zu übersetzen. In seinem neuesten Drama „Fuhrmann Henschel", einem Dialektstück, welches sogar den Grillparzerpreis erhalten hat, obschon es in seinem realistisch bis zum Widerwärtigen ausgemalten Milieu himmelweit abliegt von der Richtung des feinsinnigen österreichischen Dramatikers und einer an ihn anknüpfenden Litteraturentwickelung, läßt Gerhart Hauptmann die personae dramatis schlesisch sprechen, was den Rheinländern, Süddeutschen und Plattdeutschen und auch dem Berliner fast unverständlich ist. Er hat freilich aus dem Stücke auch eine editio castigata mit Beschränkung und Milderung des Provinzialdialektes gemacht, und auch außerdem haben die Schauspieler und Schauspielerinnen aus freiem Antrieb das Ihrige dazu beigetragen, daß der Dialekt nur in leisen Anklängen zur Geltung kam; denn sie wollten von dem Publikum verstanden werden, und das ist ihnen nicht übel zu nehmen. Wozu aber der dramatischen Muse erst solche Knüppel in den Weg werfen? Soll das den Fortschritt unserer Litteratur erleichtern? Als Matador der Jüngstdeutschen strikter Observanz hat Hauptmann natürlich durch sein Beispiel eifrige Nachahmung erweckt, obschon nicht das Schlesische, sondern das Berlinische der bevorzugte Dialekt der jüngsten Reformatoren des Dramas ist. Auch das

Ostpreußische ist, wenngleich nur in einzelnen Volksscenen oder mehr in Anklängen der Aussprache, in den Lustspielen von Skowronnek sogar auf die Berliner Hofbühne gekommen.

* * *

Mag man noch so sehr das Quellfrische, Anheimelnde, das Volkstümliche und Lebenswahre der Dialektdichtung rühmen, mag die Revolution der Litteratur sie mit auf ihr Banner schreiben — sie bedeutet keinen Fortschritt, sondern einen Rückschritt der litterarischen Entwickelung, keine Reform, sondern eine Reaktion — und niemals können im Dialekt geschriebene Dichtungen oder Dramen ebenbürtig den Hauptwerken der Nationallitteratur zur Seite stehen. Mögen die Realisten Claus Groth und Fritz Reuter neben Goethe und Schiller stellen, mögen die Naturalisten in Gerhart Hauptmann den größten Dramatiker des neunzehnten Jahrhunderts verherrlichen — das sind Überschätzungen, welche schon die nächste Zukunft richten wird. Auch starke Talente finden gerade in einem Dialekt, den sie pflegen, die Schranken ihrer Geltung und Bedeutung; die Litteraturgeschichte wird die Dialektdichter stets auf einem Separatkonto führen, und da wird neben dem Kredit das Debet nicht fehlen, denn sie bleiben der Nation ebensoviel schuldig, als sie leisten. Sie mögen den Stammesgenossen Genuß gewähren; sie mögen den ästhetischen Gourmands und den Sprachgelehrten Befriedigung gewähren, niemals aber dem deutschen Volk als solchem. Ihre Volkstümlichkeit ist eine erlogene, weil sie eine höchst beschränkte ist. Auf allen Gebieten liegt der Fortschritt in der Überwindung des Partikularismus; in der Politik bezeichnet das Deutsche Reich, welches alle Stämme einheitlich

zusammenfaßt, den neuen Glanz- und Höhepunkt der Entwickelung; auf dem Rechtsgebiete hat bereits das Reichsstrafgesetzbuch eine Einheit geschaffen, welche das Bürgerliche Gesetzbuch auf alle Lebensverhältnisse ausdehnen wird. Und diesen großen Zug der Zeit, welcher die nationale Wiedergeburt in solcher einheitlichen Gestaltung sucht, will man auf dem litterarischen Gebiet und auf dem Gebiet der Bühne, die doch zu einem deutschen Nationaltheater zu werden die schöne, schon von Lessing angekündigte Mission hat, entgegenarbeiten mit der Pflege einer falschen Volkstümlichkeit, welche die Zersplitterung der Stämme in den Vordergrund stellt? Wir glauben nicht, daß diese jüngste litterarische Entwickelung mit einer großen Zukunft schwanger geht; sie hat nur die Gelüste der Schwangeren nach dem Aparten — und dazu gehört der Dialekt.

Die Lebenswahrheit, die durch ihn erreicht wird, kann nur als eine schwache bezeichnet werden. Das hebt selbst ein neuer Litterarhistoriker, Eugen Wolff, in seiner „Geschichte der deutschen Litteratur in der Gegenwart" hervor, einem sonst höchst einseitigen Werke, das sich ganz in den ausgetretenen Geleisen des Realismus bewegt. Der Naturalismus als das jüngste, etwas ungezogene Kind des Realismus wird zwar mit einigen Rüffeln und Püffen bedacht, aber doch auch so eingehend besprochen, daß selbst kaum erwähnenswerte Anfängerarbeiten einer eingehenden Beurteilung unterworfen werden. Indes findet sich unter den allgemeinen Bemerkungen auch manches Zutreffende. Wolff erklärt sich zwar für eine charakteristisch abgestufte Redeweise. „Wie die Poesie überhaupt das Leben nicht in voller Breite wiedergiebt, sondern eine begrenzte, in sich geschlossene Handlung aus ihm herausschält und sammelt,

so bedarf es unsers Erachtens auch hier nicht sowohl einer Wiedergabe des unbehauenen Rohstoffes als vielmehr einer Andeutung, eines Durchklingens der widerstreitenden Elemente durch die Grundharmonie des ganzen Kunstwerkes. Wäre doch die Berechtigung des Verses für das Drama von vornherein verneint, sobald wir die unmittelbare Nachzeichnung der Alltagssprache als allein zulässig anerkennen wollen, und wir meinen auch dem Versdrama noch sehr wohl eine Zukunft prophezeien zu dürfen". Wolff hebt dann hervor, daß sich selbst Stammescharaktere ohne Dialekt darstellen lassen. „Muten die Gestalten Gottfried Kellers weniger schweizerisch an, oder fehlt es Theodor Storms norddeutschen Küstenbewohnern an Echtheit, weil sie hochdeutsch sprechen?" Er meint allerdings, daß dies den Naturalisten nicht gelingen werde, und daß Gerhart Hauptmann in Schilderung des Stammescharakters noch nicht wesentlich über die Anwendung der Mundart hinausgelangt sei. Für ihn gelte insgemein ein schlesisch Sprechender höchst naiv als schlesischer Charakter, ein Berlinernder als echter Brandenburger. Über den Berliner Dialekt wie überhaupt über die naturalistische Dialektdichtung sagt Wolff, indem er sie der bisherigen mundartlichen Dichtung gegenüberstellt: „Nicht Berg- und Waldluft atmen wir. Hauch der Verwesung weht uns an, ein in Zersetzung begriffenes Volksleben kommt zur Darstellung, in welchem die Überkultur der Pest gleich gewütet hat. Hier klingt die Mundart nicht vom frischen Ackerboden, sondern vom Sumpf. Für die Verwendung des Berliner Dialekts kommt dazu noch ein tiefgreifendes Bedenken. Ist er doch gar nicht ländlich — man unterschätze diese Rücksicht keineswegs. Dialektische Redeweise steht im Wider-

ſtreit zu dem Geiſte der Großſtadt; hier bedeutet der Dialekt nicht einen blühenden geiſtigen Beſitz, ſondern Mangel an geiſtigem Beſitz, Unbildung. Auch ſtellt ſolcher Großſtadtdialekt nicht ein urſprüngliches Volkstum dar: er lebt und bildet ſich in beſtändiger Miſchung mit den verſchiedenſten Sprach- und Kulturelementen fort, nimmt manchen Abſchaum und Bodenſatz der gebildeten Gaunerſprache auf, kokettiert und prunkt ſelbſt mit dem Kehricht der Überkultur — iſt mit einem Wort nicht ſowohl kerniger Dialekt als vielmehr meſſingner Jargon.“ In der That, der Berliner Dialekt in den neuen Dramen iſt kein „Quickborn“, wie überhaupt die rohe und gemeine Lebenswahrheit, in welcher die Hauptverſündigung des Naturalismus liegt, durch den Dialekt weſentlich gefördert wird. Hierzu kommt aber, daß der Dialekt nur ſchwer in großen Hauptſtrömungen feſtzuhalten iſt, daß er ein weitverzweigtes ſprachliches Geäder bildet, daß jeder Dialekt ſich wieder in ſo viele Unterdialekte ſcheidet. Man ſehe nur eine Karte der deutſchen Mundarten an — wie bunt iſt ſie, und wieviel Maſchen hat das ſprachliche Netz jedes einzelnen Dialektes! In jedem Landwinkel und jedem Landfetzen wird die Hauptmundart in einer andern Weiſe zurechtgemacht, und der Sprachforſcher kann nicht genug Abteilungen und Unterabteilungen machen, wie der Entomologe, der die hundert Unterarten einer Käferart, oder der Pomologe, der die hundert Sorten von Äpfeln unterſcheidet. So zerfällt zum Beiſpiel der bayriſch-öſterreichiſche Dialekt in das Oberpfälziſche, Altbayriſch-Öſterreichiſche und das wieder ins Tiroliſche, Weſtbayriſche, Oberbayriſche, Niederbayriſche, und Oberöſterreichiſche, und in wie vielen Schattierungen wird das Niederſächſiſche und das Plattdeutſche

gesprochen! Die Reuterschen Werke sind in Mecklenburger Plattdeutsch, die Gedichte von Claus Groth im Holsteinischen geschrieben, daneben haben wir westfälische, ostpreußische und andere Dialektgeschichten. Der Dialekt, der in einem Dichtwerke fixiert wird, ist oft ein künstliches Produkt aus so und so vielen Dialektschattierungen. Mit Bezug hierauf ist es sehr bezeichnend, was Karl Braun in einem Aufsatz über den deutschen Dialekt und Dialektdichter in „Unsere Zeit" über Holteis „Schlesische Gedichte" sagt, denen es recht schwer wurde, zu allgemeiner Anerkennung und Verbreitung durchzudringen. Den einen waren sie zu schlesisch, den andern nicht schlesisch genug; die Waldenburger sagten: „Das ist doch nicht unsere Sprache; wir an der großen Eule, wir sprechen ganz anders." Die Trachenberger oder die Leobschützer meinten: „Ja, so mag man wohl in Brossel (Breslau) reden, aber wir sprechen nicht so." Die Grüneberger meinten: „Wie lautet das so ungeschliffen; wir sprechen viel feiner!" Und so weiter mit Grazie in infinitum. „Und sie hatten alle ganz recht, die Waldenburger, die Grüneberger, die Trachenberger, die Leobschützer und alle miteinander. Allerdings hatte Holtei sich nicht eines jener lokalen oder partikularen Einzeldialekte bedient, er hat sich seine Sprache in einem gewissen Sinne selber geschaffen. Es ist die Sprache Holteis, aber gerade dadurch ist sie recht schlesisch. Es ist nämlich ein gemildertes Gesamt- oder Gemeinschlesisch, das nicht nur jeder Schlesier von Haus aus versteht, sondern auch jeder nichtschlesisch Deutsche mit nur wenig Mühe und Aufmerksamkeit sich aneignen kann. Man könnte es im Gegensatz zu dem wilden Schlesisch einiger abgelegener Gebirgsthäler, wie zum Beispiel in der Grafschaft Glatz, ‚kulturschlesisch'

nennen.“ Was hier von Holteis schlesischen Gedichten gesagt ist, das gilt jedenfalls auch von den Dialogen in Gerhart Hauptmanns Dramen; es wird dort ebenfalls ein Kulturschlesisch gesprochen, worüber mancher eingeborene Schlesier den Kopf schütteln würde. Der Dialekt in den Dichtungen ist nichts Urwüchsiges, sondern nur künstlich Zurechtgemachtes. Dies ist der logische Schluß aus den thatsächlichen Prämissen.

Beim Dialekt auf der Bühne kommt aber noch etwas anderes in Betracht. Unsere Schauspieler sind für Dialekte nicht engagiert; der eine mag von Haus aus gut plattdeutsch sprechen, aber er steht mit dem Oberbayrischen und Österreichischen auf gespanntem Fuße; der andere spricht wieder vortrefflich Wienerisch, aber das Berlinische ist ihm gänzlich fremd. Der Ostpreuße, den Skowronnek vortrefflich interpretiert, fühlt sich durch Hauptmanns Schlesisch unangenehm gestört; andere können sich wieder nicht in das Berlinische finden. So erscheint der volkstümliche Dialekt durch das Medium der Schauspielkunst in trüber Strahlenbrechung: die Selbstqual der Künstler, alle diese Dialekte zu radebrechen, stört den harmonischen Eindruck einer Vorstellung, und die Mühe, die sie sich damit geben, dem Dialekt gerecht zu werden, beeinträchtigt ihre sonstigen Bestrebungen.

So ist derselbe nur zu ganz lokaler Beschränktheit, wo Dichter, Schauspieler und Publikum auf eins gestimmt sind, berechtigt. Wenn er mit naturalistischen Posaunenstößen als eines der Rettungsmittel der Bühne verherrlicht wird, so ist das Streben, ihn zu allgemeiner Geltung zu bringen, ein gänzlich verfehltes; er ist, wenn er überwuchert, nicht ein Zeichen des Aufschwungs der Bühne, sondern ihres Verfalls.

Victorien Sardou und der Naturalismus.

Das Moderne iſt älter, als die Moderne zugeſtehen will: wir haben bereits geſehen, daß das junge Deutſchland dieſe Loſung auf ſeine Fahne geſchrieben hat. Modern aber iſt auch die neufranzöſiſche Dramatik, welche zwei Jahrzehnte hindurch in Original und Nachahmung die deutſche Bühne beherrſcht hat und wohl auch noch beherrſcht, obſchon ſie jetzt dieſe Herrſchaft mit den Vertretern des Naturalismus teilen muß. Die Kluft zwiſchen beiden iſt keineswegs groß und unüberbrückbar. Realiſten ſind dieſe Dramatiker auch, wenngleich ſie die Lebenswahrheit oft dem Effekt opfern. Der bedeutendſte und einflußreichſte dieſer Autoren iſt Victorien Sardou. Die Schule Sardous zählt viele noch wirkſame oder verfloſſene Bühnenbeherrſcher in Deutſchland, und auch einer der Jüngſtdeutſchen von großem Talent und großen Erfolgen, Sudermann, gehört in ſeinen Erſtlingswerken der Schule Sardous an, „Die Ehre“, „Die Heimat“ und „Sodoms Ende“, auch noch ein Luſtſpiel wie „Die Schmetter-

lingsschlacht" verleugnen diese Schule nicht. Deshalb wollen auch die waschechten Naturalisten unter den Jüngstdeutschen Sudermann nicht zu den Ihrigen rechnen. Zola aber erkennt bei aller scharfen Kritik Sardous denselben als Vorarbeiter und Vorläufer des Naturalismus an; die genaue Darstellung der alltäglichen Existenz sei als sein Verdienst hervorzuheben; er habe vor Zola dem Publikum den Geschmack daran beigebracht. Zum Credo des deutschen Naturalismus gehört ja eine Stoffwahl, welche in erster Linie das Proletariat berücksichtigt: der Arme-Leute-roman, das Arme-Leutestück, das ist die Losung. Nun hat Zola im „L'Assommoir", im „Germinal" Musterwerke dieser Art geschaffen; doch so einseitig war er nicht, sich auf diese Lebenssphäre beschränken zu wollen; in seinen „Rougeon-Macquart" schildert er alle Kreise der Gesellschaft; die Vertreter der höheren Politik, die Staatsmänner und Priester spielen in einzelnen Werken des Cyklus die Hauptrolle. Umgekehrt hat auch Sardou, obgleich er kein eigentliches Proletarierdrama verfaßte, doch auch ein Bauernstück geschrieben und in einem andern die Kleinstädter unter die Lupe genommen, und in seinen politischen Dramen wie „Rabagas" begegnet er sich mit dem Dichter der „Curée" und der Excellenz „Rougeon"; der Unterschied zwischen beiden Autoren beruht mehr auf ihrem persönlichen Charakter und ihrer litterarischen Physiognomie als auf der Stoffwahl und der prinzipiellen ästhetischen Anschauung. Sardou ist leichtblütiger, und bei ihm herrscht die satirische Ader vor, die Neigung ridendo dicere verum, Zola ist ernst bis zum Fanatismus. Sardou sammelt die documents de la vie humaine mit lächelnder Miene, Zola wirft sie der Gesellschaft ins Gesicht mit einem bisweilen grausamen Hohn-

lachen. Sardou ist dabei ein Meister der Technik, welche Zola verschmäht, und dieser hat das Recht, ihn zur Rede zu stellen, wenn er Effekt sucht auf Kosten der Lebenswahrheit und Lebenswahrscheinlichkeit. Nichtsdestoweniger ist Sardou ein durchaus moderner Schriftsteller, der fast alle Kreise des sozialen Lebens in seinen Dramen wiederspiegelte und nur die infima plebs seinem Kollegen Zola und den Nachdichtern desselben überläßt. Ein litterarisches Portrait Sardous illustriert ohne aufdringliche Retouche das Verhältnis des Realismus zum Naturalismus, und ebenso werden sich von selbst die zahlreichen Anregungen ergeben, welche auch die jüngste, ihn verketzernde Schule der krassen „Wirklichkeitsdichter" ihm verdankt.

Von allen neuen Dramatikern Frankreichs hat Sardou in Deutschland die größten Erfolge aufzuweisen. Zu einer Zeit, in welcher sich die Akademie, die bereits Augier aufgenommen hatte, noch spröde gegen ihn zeigte und die Revue des deux mondes in ihren Schauspielkritiken zögerte, die Boulevardserfolge Sardous mit den Erfolgen der im Théâtre français siegreichen Rivalen in eine Linie zu stellen, hat die deutsche Schauspielkritik bereits seine Bedeutung rückhaltlos anerkannt. Und in der That hat Sardou in seinen Werken einen dem deutschen Wesen sympathischen Zug, der noch mehr hervortreten würde, wenn ihn nicht die Usancen der französischen Bühne in ein gewisses Schema bannten, in welchem sich sein Talent nach unserer Ansicht nicht ganz behaglich fühlen und durchaus nicht seine ganze Eigenart zur Geltung bringen kann.

Victorien Sardou hat anfangs wissenschaftliche Anläufe genommen, ehe er der Muse der Bühne huldigte. Zu Paris im Jahre 1831 geboren, widmete er sich

zuerst der Medizin, während er später mehr historische Studien trieb. Seine Lebenslage war nicht derart, daß sie ihm erlaubt hätte, sich ausschließlich für seine künftige Laufbahn vorzubereiten: er mußte Stunden in verschiedenen Lehrfächern geben, Beiträge für Zeitschriften und Wörterbücher beisteuern, nur um seine Existenz fristen zu können. Um des Erwerbes willen wandte er sich auch zuerst der Bühne zu: doch sein erstes Stück „Taverne des étudiants", obschon im Pariser Quartier latin, am Odéon (1854) aufgeführt, machte ein entmutigendes Fiasko. Sardou kehrte wieder zu den ernsteren Wissenschaften zurück; ja er hatte in seinem ganzen Wesen einen mystischen Zug, der durchaus nicht zum Kultus der heiteren Thalia zu passen schien: er war ein Adept der neuen Geheimwissenschaften, der Magie des 19. Jahrhunderts, obschon damals die Home und Slade noch nicht von sich sprechen machten; doch es gab in Paris stets eine große Gemeinde, welche diesem Kultus anhing. Wir selbst haben die magnetischen Vorlesungen des Baron Dupotet im Palais Royal wiederholt besucht und den Experimenten beigewohnt, welche dort mit männlichen und weiblichen Somnambulen vorgenommen wurden. Jedenfalls war Victorien Sardou ein tiefsinniger Kopf, und auch sein Äußeres erinnerte in keiner seiner Lebensepochen an einen flotten Lebemann, wie sie im Theater, im Parkett, im Foyer und hinter den Coulissen oft zu finden sind. Zur Zeit, als ich seine Bekanntschaft machte, hätte man den langhaarigen jungen Mann für einen deutschen Kandidaten der Theologie halten können, freilich nur bei oberflächlichem Anblick; denn er hat etwas Feingeistiges in seinen Zügen, deren Schnitt durchaus interessant und anziehend ist. Einem von Bonhommie

strahlenden, von Lebensluſt überſprudelnden Luſtſpieldichter, wie es deren ja zu allen Zeiten gegeben, ſah Sardou durchaus nicht ähnlich.

Der junge Gelehrte wandte ſich indes wieder der Bühne zu, nachdem er Mademoiſelle von Brécourt geheiratet, deren Beziehungen zum Theater, beſonders zu der berühmten Soubrette Mademoiſelle Dejazet ihn wieder zur Laufbahn des Dramatikers zurückführten. Diesmal hatte er beſſeren Erfolg. Bei ſeiner großen Fruchtbarkeit und Vielſeitigkeit experimentierte er in den verſchiedenſten Genres, verfaßte romantiſierende Dramen, excentriſche Poſſen, errang aber ſeine Haupterfolge auf dem Gebiete des eigentlichen Luſtſpiels, beſonders am Gymnaſe- und Vaudevilletheater. Es war die Zeit von 1861—66, die ſein hervorragendes Renommee als Bühnendichter entſchied. Noch verſchloſſen ſich ihm die vornehmeren Kunſtſtätten und die Akademie; doch auch dieſe wußte er ſich zu erobern, nicht ohne manches von ſeiner Eigenart aufzugeben, um der Schablone der am Théâtre français herrſchenden Comédie larmoyante gerecht zu werden. Auch die vornehme Kritik der Revue des deux mondes, die ihn anfangs nicht als voll paſſieren ließ, zog allmählich andere Saiten auf, und jetzt ſteht er allgemein anerkannt als ebenbürtiger Dramatiker neben Augier und Alexandre Dumas, denen er durch ſeine raſtloſe Produktivität, ein unleugbarer Vorzug für einen Luſtſpieldichter, durch die Findigkeit in Bezug auf intereſſante Stoffe und durch ſeine Allgegenwart in allen Genres und auf allen Bühnen überlegen iſt, wenngleich ihn wiederum Augier in Bezug auf Vornehmheit des Stils und Feinheit pſychologiſcher Entwickelung, Dumas durch markige Energie der Darſtellungsweiſe und ein ſittliches, wir möchten ſagen

reformatorisches Pathos, so zweifelhaft auch dessen Berechtigung sein mag, übertrifft.

Die großen Erfolge seiner rastlosen Feder verschafften Sardou das schöne Besitztum in Marly, wie einst Scribe durch die finanziellen Erträgnisse seiner Stücke in den Stand gesetzt worden war, sich jenes Palais zu kaufen, welches durch seine Inschrift den vorüberziehenden Wanderer daran erinnerte, daß der Dichter dieses Schloß auch ihm verdanke; denn wer hätte nicht sein Scherflein dazu beigesteuert durch den Besuch der Scribeschen Stücke? Die Genossenschaft dramatischer Autoren in Frankreich sichert denselben den vollen Ertrag der Tantième von allen Bühnen, und da außerdem die Pariser Theater für das Vorzugsrecht, daß ihnen die Stücke zugewendet werden, noch besondere Prämien zahlen, so ist das Einkommen der Dramatiker jenseits des Rheins ein ganz erhebliches. Doch noch eine andere glänzende Einnahmequelle hat sich für Sardou eröffnet: das Ausland, besonders Deutschland.

Ich besinne mich noch, daß bei einem Spaziergang über die Boulevards im Jahre 1866 Sardou sich bei mir bitter über die geringen Einnahmen beklagte, die ihm aus Deutschland zuflössen, so oft auch dort seine Stücke gegeben würden. Wie ganz anders ist das seitdem geworden! Sardou und die übrigen beliebten französischen Dramatiker erhalten in Deutschland größere Honorare als deutsche Autoren; denn auch die Bühnen in den deutschen Hauptstädten bezahlen wie diejenigen in Paris Prämien für das Vorzugsrecht der Aufführung, und das sind oft Summen, welche für viele deutsche Dramatiker an Rheingold und andere sagenhafte Schätze erinnern. Unsere Agenten antichambrieren bei Sardou, um sich den Rang abzulaufen;

unsere Bühnen verwenden auf ein Sardousches Ausstattungsstück immense Summen — kurz, Sardou kann auch für den erfolgreichsten deutschen Dramatiker der Neuzeit gelten. Und noch mehr, er hat hier Schule gemacht; zahlreiche Jünger schwören zu seiner Fahne; er ist dem deutschen Naturell sympathischer als Augier nnd der jüngere Dumas; darum knüpft gerade an ihn unsere moderne Salonkomödie an; ja es giebt manche Autoren, die ihm abgeguckt haben, wie er sich räuspert und wie er spuckt, und selbst mit diesen Äußerlichkeiten noch ganz anständige Bühnenerfolge in die Tasche stecken. Sardou besitzt eine Technik, welche in der That viel Erlernbares hat für Nachahmer, die sich auf dies Studium verlegen und durchs Fenster zu zeichnen verstehen. Daß das elegante Salonstück bei uns durch die französischen Meister Mode geworden, wollen wir nicht tadeln; es ist ein Gegengewicht gegen die stillosen Schwänke; aber es giebt bei uns jüngere Autoren, welche alle Details Sardous nachdrechseln und nachciselieren, natürlich auch die Schwächen seiner Kompositionsweise mit hinübernehmen auf Kosten deutscher Eigenart und deutscher Komik.

Jedenfalls ist Sardou jetzt eine dramatische Großmacht jenseits und diesseits des Rheins.

Er ist ein Zeitdichter und Sittenmaler, der aus dem realen Leben schöpft, obschon er sich auch im historisch-romantischen Genre versucht hat; er bringt indes nicht bloß das kleinbürgerliche Genrebild, nicht bloß die Herzenskonflikte des Salons auf die Bühne, auch das politische, religiöse, soziale Zeitbild. Er ist nicht bloß Menander, er hat eine Ader von Aristophanes. Doch seine Fundgrube ist das moderne Leben, er verwertet seine Erfahrungen, seine Beobachtungen. Den neueren Naturalisten freilich geht er

nicht weit genug in seiner Darstellung der Lebenswahrheit, er hat ja noch ein künstlerisches Gewissen, Aufbau, Technik; er hat Respekt vor den sogenannten Vorurteilen des Publikums; er würde nie eine Prügelei in der Waschküche, wobei die eine Kämpfende mit dem Wäschschlägel an unsagbarer Stelle gebläut wird, oder das delirium tremens auf die Bühne bringen wie Zola in L'Assommoir, er hat nicht den Mut, dem Leben in solcher Weise seine Dokumente abzufordern. Deshalb wird er auch von Zola als ein Zurückgebliebener charakterisiert, wie denn das ganze Drama dem Fortschritt, den der Roman gemacht hat, noch nicht folgen kann. Sardou ist für Zola der Jünger Scribes, der Vertreter des Intriguenlustspiels, der Handlung um jeden Preis: „Seine große Eigenschaft ist die Bewegung; er hat nicht das Leben, er hat die Bewegung, eine verteufelte Bewegung, welche alle seine Personen mit fortreißt und der es bisweilen gelingt, über sie zu täuschen; man glaubt, sie seien lebendig und sie sind doch nur gut gearbeitete Marionetten. Der Geist, die Geschicklichkeit, die Witterung des Aktuellen, eine große Kenntnis der Bretter, ein ganz besonderes Talent für die Episode, verschwenderisch ausgestreute und lebendig ausgeführte Details: das sind die vorzüglichsten Eigenschaften Sardous, aber seine Beobachtung ist oberflächlich; seine Stoffe sind überall aufgegriffen und geschickt zusammengefädelt. Die Welt, in die er uns führt, ist eine Welt von Pappe, bevölkert mit Zappelmännchen. Man fühlt, wie in jedem dieser Werke der feste Boden unter ihm weicht. Immer findet sich eine unannehmbare Intrigue, ein falsches, bis zum Extrem gesteigertes Gefühl, welches dem ganzen Stück zum Angelpunkt dient. Diese Stücke sind maßlos vergrößerte Vaude-

villes, deren Komik Grimasse ist." Immerhin wird Sardou von Zola, wie wir schon erwähnten, als Vorläufer und Vorarbeiter des Naturalismus anerkannt.

In diesem Urteil Zolas ist bei aller Einseitigkeit viel Zutreffendes, Sardou ist ein Realist, ein scharfer Beobachter des menschlichen Lebens, und er hat die für einen Lustspieldichter unerläßliche Eigenschaft, die Schwächen der Menschen von ihrer ergötzlichen Seite aufzufassen und im Spiegel einer heiteren Darstellung aufzufangen. Er ist ein Realist, der nicht bis zu den Roheiten des Naturalismus fortgeht, die sich zum Teil, wie auch Zola zugeben muß, auf der Bühne von selbst verbieten. Was oben der scharfe Kritiker von der „Welt von Pappe" sagt, in die uns Sardou einführt, das hat ebenfalls sein gutes Recht, wenn auch in etwas anderem Sinn, als es Zola meint: die Bühnenschablone, die das neue französische Theater beherrscht, ist für Sardou eine maßgebende gewesen und von Stück zu Stück es mehr geworden. In meiner Darstellung des „Französischen Dramas und Theaters unter dem Kaiserreich" sagte ich: „Uns scheint, daß bisher nicht der Punkt getroffen wurde, welcher der Quellpunkt für die Eigentümlichkeit dieses Autors ist. Sardou hat von allen neuen französischen Dramatikern die größte Begabung für das echte Lustspiel, und sein scharfes satirisches Talent liegt fortwährend mit den Anforderungen der Comédie larmoyante im Streit. Der für ein französisches Publikum unerläßliche Beisatz des Rührenden liegt nicht in seiner Sphäre. Er ist ein Meister in der Schilderung der Lächerlichkeiten; als englischer und deutscher Dramatiker würde er sich dieser Meisterschaft mit Behagen hingeben können; als französischer muß er auf die Schnupftücher des Publi-

kums Rücksicht nehmen. Indem er eine ernstere, auf das Gemüt wirkende Handlung in seine satirischen Erfindungen hineinbaut, eine Handlung, die ihm selbst wenig sympathisch ist, erhalten seine Stücke den Charakter des Zusammengestückelten; es fehlt seinen Kompositionen die Einheit, nicht bloß die Einheit der Handlung, wie die französischen Kritiker ihm mit Leidenschaft vorwerfen, sondern, was noch weit schlimmer ist, die Einheit der Stimmung. Hierin sind Augier, Dumas, Feuillet glücklicher; sie gehen in erster Linie auf psychologische Analyse aus, welche für Ernst und Scherz ein gleichmäßigeres Element bietet; Sardou mit seinen satirischen Intentionen stößt auf spröderen Widerstand, wo seine Handlung eine ernste Wendung nimmt."

In einigen seiner ersten Stücke, in denen diese Wendung nicht so entscheidend hervortritt, machen die Vorzüge seines Talents sich nach unserer Ansicht am besten geltend. Wir können hier von „Monsieur Garat" und „Les Près Saint Gervais" (1860) absehen, ebenso von dem Künstlerdrama: „Piccolino" mit seinen malerischen Tableaus, von dem Feenstück „Don Quixote" mit seinen phantastischen Illustrationen, die an Zeichnungen von Doré erinnern, von dem Drama: „La Perle noire" mit dem Eingriffe des Wunderbaren und den Reminiscenzen an „Die diebische Elster", von dem noch romantischeren Drama: „Les diables noirs" und der übermütigen Palais-Royal-Posse „Les pommes du voisin"; wir führen diese Dramen nur an, um zu zeigen, wie Sardou nach allen Seiten hin experimentierte, wobei er dem Charakter der verschiedenen Pariser Theater, für welche er seine Stücke bestimmte, volle Rechnung trug; aber diese Stücke zeugen nur von seiner virtuosen, in allen Sätteln gerechten Bühnengewandtheit, sie liegen alle außer-

halb der geraden Linie seiner Entwickelung als dramatischer Autor.

Die beiden Werke, in denen er zuerst seine Befähigung für das echte Lustspiel am glänzendsten dokumentierte, sind „Les Pattes de mouche“ und „La Famille Bénoiton“, und zwar nach verschiedenen Richtungen hin. Das erste ist eins der lustigsten Situationsstücke der neueren Bühne, das zweite eins der besten satirischen Charaktergemälde.

„Les Pattes de mouche“, unter dem Titel „Der letzte Brief“ auch auf deutschen Bühnen oft gegeben, ist eigentlich nur ein dramatisches Versteckspiel, aber mit köstlichem Humor und mit einer unerschöpflichen Erfindungsgabe durchgeführt. An den etwas gewagten Voraussetzungen, die man Sardou zum Vorwurfe macht, fehlt es freilich auch in diesem Stücke nicht. Doch da das Tempo desselben durchweg Scherzo ist, so nimmt man's damit nicht so genau und läßt sich auch eine Möglichkeit gefallen, die sich nicht ganz leicht zu legitimieren vermag. Mindestens hat der Autor nichts versäumt, was zu diesem Zwecke dienen kann. Da befinden wir uns in einem Schlosse, das seit drei Jahren unbewohnt und unberührt geblieben, seitdem die Tochter der Schloßherrin einen Herrn Vanhove geheiratet hat. Die Domestiken sind damit beschäftigt, alles abzustäuben; nur die Biskuit-Statuette der Flora darf nicht berührt werden; so ist's der Wille der Seligen gewesen, nachdem der Zephyr auf dem Postament gegenüber bei den früheren Reinigungsarbeiten heruntergestoßen und in tausend Stücke zerbrochen wurde. Man könnte leicht das so ins Detail gehende Domestikengeschwätz für müßige shakespearisierende Arabesken halten; doch man sieht bald, daß es sich hier um ein für die Handlung sehr wichtiges Motiv handelt.

Ehe Clariſſe, die jetzige Frau Vanhove, ihren Gatten heiratete, hatte ſie eine kleine Liaiſon mit Proſper von Block; ſie war eine junge Penſionärin, ſie ſchrieben ſich Briefchen, die alle unter der Flora eine Stelle fanden. Eines Tages aber war Clariſſe nach Paris gereiſt, um dem Willen der Mutter gemäß Herrn Vanhove zu heiraten; vorher hatte ſie aber an Herrn von Block einen Brief geſchrieben, in dem ſie ihm alles anvertraute, ihn nach Paris zu kommen einlud — doch Herr von Block kam nicht. Er hatte ſich an demſelben Abend im Park zwar keine Erkältung, aber doch ein Duell zugezogen und lag längere Zeit an den Wunden darnieder, bis er von Clariſſens Verheiratung erfuhr. Aber dieſer letzte Brief, den er nie erhalten, dieſer für Frau Vanhove ſo kompromittierende Brief — er muß noch unter der Flora liegen.

Das iſt die Grundlage des Stückes, und ſie iſt recht künſtlich zuſammengebaut. Proſper von Block iſt inzwiſchen in China geweſen und jetzt von dort zurückgekehrt. Clariſſens Enthüllungen überzeugen ihn, daß der Brief noch vorhanden ſein muß. Proſper hat um Clariſſens Schweſter angehalten: Clariſſe wünſcht dieſe Ehe nicht im Hinblick auf ihre Antecedentien. Jetzt beginnt die Jagd nach dem Briefe — Proſper und Clariſſe ſuchen ſich desſelben zu bemächtigen. Eine Freundin Clariſſens, Suſanne, wird mit in das Geheimnis eingeweiht. Wie der Brief unter der Vaſe hervorgeholt wird, herunterfällt, wie ſich Proſper desſelben bemächtigt: dies iſt alles mit der geſchickteſten Bühnenmache ausgeführt. Die folgenden Akte bringen die weiteren Schickſale dieſes letzten Briefes, die wirklich mit der glücklichſten Laune erfunden ſind: er wandert ſogar ins Feuer, wird aber dort noch herausgerettet, fliegt zum

Fenster hinaus, wird von einem der Jäger, der zugleich ein eifriger Käfersammler ist, als Papierhülse für einen Hirschkäfer benutzt, den er in der Flinte mit nach Hause nimmt; zuletzt wird seine leere Seite für einen anderen Liebesbrief verwertet, dessen Schicksale wiederum höchst merkwürdig sind. Der Doppelbrief gerät in die gefährlichsten Hände, bis ihn Herr von Vanhove selbst verbrennt. Prosper und Susanne, die Mitwisserin, die sich für ihre Freundin Clarisse opfert, werden ein Paar.

Das Stück hat keine Tendenz, keine moralische oder unmoralische Etikette; es ist keine Satire auf Zustände oder Persönlichkeiten darin enthalten; aber es ist höchst ergötzlich und spannend und die Handlung von einer rastlosen Beweglichkeit. Es zeigt viele feinkomische Ciselierarbeit, wie in der köstlichen Scene, in welcher der unreife Paul den Weltreisenden Prosper fordert, und dieser ein japanisches Duell in Vorschlag bringt; auch die Charaktere, besonders Prosper und Susanne, wie man auch über die Plötzlichkeit denken mag, mit der sie zusammengeführt werden, haben joviale Frische, während der eifersüchtige Herr von Vanhove und seine Freunde mit dem Vexierspiegel des Humors aufgefangen und mit scharfer Silhouettenschere ausgeschnitten sind.

Dies Lustspiel war ohne Frage das verheißungsvollste von Sardous Erstlingsstücken.

Gegenüber der dramatischen Eskamotage, die in „Der letzte Brief" sich so glänzend bewährt, lenkt „Die Familie Benoiton" in das ruhigere Fahrwasser des Lustspiels ein, ohne sich zu der Höhe der Comédie larmoyante zu erheben, welche für die französische Höhenmessung dramatischer Bedeutung so wichtig ist. Allerdings streifen einige Scenen

daran; doch der Charakter des Luſtſpiels im deutſchen Sinne bleibt noch gewahrt. Der Autor wollte eine Satire auf die Putz- und Modeſucht, auf die Toilettenwut der Frauen ſchreiben und er ſchwingt in ſeinem dramatiſchen Charaktergemälde ſchonungslos ſeine Geißel. Die Satire oder die Moral, wenn man will, tritt oft in ganz direkter Form auf, ähnlich wie bei Benedix, und iſt nicht bloß in die Situationen, die Handlung hineingepaßt. Vater Benoiton iſt wie der deutſche Vater Haſemann ein ſchlechter Pädagoge und wird bei der Erziehung ſeiner Töchter durchaus nicht durch die Mutter unterſtützt. Madame Benoiton iſt nämlich nie zu Hauſe, was von Sardou ſehr geſchickt zu komiſcher Wirkung benutzt wird; man hört immer bloß von Madame ſprechen; ſie ſpielt bloß hinter der Scene mit; ſie kommt, um wieder zu gehen. Die eine verheiratete Tochter Martha aber hat am Spieltiſche des Seebades Dieppe die Güte eines Kavaliers in Anſpruch genommen, um ihre Schulden bezahlen zu können: dadurch entſteht allerlei Verdacht und eine Verwickelung, welche ins ernſtere Gebiet überzugehen droht, ſich aber doch rechtzeitig in freundlicher Weiſe löſt. Die innere Zerrüttung der Familien durch den Modeteufel iſt nie mit ſolcher Lebenswahrheit dargeſtellt worden wie in dem Sardouſchen Stücke. Auch Zola hat in ſeinem Roman „Au bonheur des dames“ ein Arſenal des Modeteufels geſchildert, allerdings mehr mit epiſcher Breite und nur wenigen ſatiriſchen Streiflichtern.

Die künſtleriſche Eigenart des Autors, in Gruppen zu ſchildern, denſelben Grundgedanken in verſchiedenen Varianten auszuprägen, eine Eigenart, die ſich ſchon in der „Familie Benoiton“ ankündigte, tritt noch weit ſchärfer hervor in „Nos Intimes“. Hier hat es ſich der Dichter zur Auf-

gabe gestellt, unsere guten Freunde zu schildern, wie sie in die Familien einbrechen und auf Conto der Freundschaft wirtschaften. Diese guten Freunde unterscheidet der Arzt Tholosan, welcher als Chor des Stückes auftritt und die Moral desselben verkündet, scharf von den wirklichen Freunden. Er entwirft eine Musterkarte der Intimes: „Der despotische gute Freund nötigt mich, alle seine Kommissionen zu besorgen; der nützliche gute Freund macht mich zum Stichblatt seiner Witze; der indiskrete gute Freund schildert den Männern laut meine kleinen Schwächen, und den Weibern schildert er sie leise und macht sie groß, und so weiter bis auf den, welcher Bücher von mir entlehnt und sie mir nicht wiedergiebt." An dieses Programm hat sich Sardou nicht streng gehalten: die Kolonie von Freunden, die sich bei dem Herrn Caussade angesiedelt hat, besteht aus allerlei ergötzlichen Exemplaren, welche indes jene Rubriken durchaus nicht decken. Da ist vor allem der neidische Freund Vigneux mit seiner gleichgesinnten Gattin Eulalia; da ist der grämliche Marecat, der die ganze Hausordnung nach seinen eigenen Wünschen umstoßen will, mit seinem vielversprechenden Söhnchen Raphael; da ist Maurice Duval, welcher der Frau des Hausherrn in bedenklicher Weise den Hof macht; da ist ein Militär aus Algier, Abdallah, dem Hausherrn wildfremd, der sich aber als intimer Bekannter aufspielt, bis es sich ergiebt, daß der brutale Söldner sich in dem Vornamen des vermeintlichen Freundes und in der Adresse geirrt hat. Caussade lebt im Krieg mit einem seiner Nachbarn: sie werfen sich gegenseitig ihre Kaktus- und Dahlienstöcke über die Hecke. Die Freunde benutzen das, um in aller Eile ein Duell zu arrangieren, der algerische Bramarbas voran. Die Liebe des jungen

Maurice zu Cäcilie scheint das beliebte ernste Motiv der Ehebruchsdramatik in die Handlung zu verweben. Doch Sardou beseitigt unsere Furcht vor solchem Konflikt durch die lustspielartige Wendung, die er dieser Liebesscene giebt: der Doktor Tholosan erklärt der Frau Cäcilie, daß Maurice herzkrank sei, jede Aufregung, besonders auch jedes Niederknieen vermeiden müsse, und als der junge Mann nun richtig seine Liebeserklärung vorbringt, da empfindet Cäcilie dabei nur die Angst, er könne sich schaden oder gar ums Leben bringen, und dies pathologische Interesse giebt der ganzen Scene einen starkkomischen Beigeschmack.

Auch dies Lustspiel gehört zu Sardous besten Sittenkomödien, und wenn eine Hauptintrigue fehlt, welche das ganze Stück beherrscht, wenn die Gliederung der Handlung in einzelne Gruppen vorwiegt, so entschädigt dafür die gleichmäßige Spiegelung der satirischen Grundidee in den Charakteren und Situationen, die durch sie hervorgerufen werden.

In einem anderen Sittenbilde: „Les Vieux Garçons" ist die Darstellungsweise dieselbe; die Helden des Stückes sind Junggesellen, wie in Benedix' „Ein Lustspiel". Diesmal aber ist Sardou ganz in das Gleis des Rührstückes hinübergelenkt und durch die zweifelhafte Tragik, welche er in das Schicksal des einen alten Junggesellen verwebt, aus dem Lustspielton herausgefallen. „Es war gewiß", heißt es in meiner Schrift über das neufranzösische Theater, „ein glücklicher Griff von Sardou gewesen, die alten Junggesellen in ihrer Lächerlichkeit zu geißeln; er hat sich durch diese Skizze ein Verdienst um die Gesellschaft erworben, welches Octavius Augustus, der Gesetzgeber der Julia und Papia Poppaea, gewiß mit einem Sabinum oder Tuskulum

belohnt hätte. Doch in diese heitere Welt echter Komödie tritt nun ein ernster Konflikt, eine Scene zwischen Vater und Sohn, welche an das Hildebrandlied und den Kampf zwischen Hildebrand und Hadubrand erinnert. Der alte Mortimer, einer der galantesten Junggesellen des second empire, gerät in Streit mit Herrn von Nantya, seinem eigenen Sohne, wie sich später bei dem rührenden Abschluß ergiebt." Vor allem ist der ernste Ton in diesen Scenen, auch in den Monologen von Mortimer, der auf sein an Abenteuern reiches Leben zurückblickt, ein ganz fremdartiges, auf den Stamm des Lustspiels aufgeimpftes Reis: es bringt uns um die gute Laune und versetzt uns nicht in eine gerührte, sondern in eine peinliche Stimmung. Der alte Mortimer, der ein junges unschuldiges Mädchen zu verführen sucht, welches in seiner Harmlosigkeit einen glänzenden Sieg über seine Verführungskünste davonträgt, ist überhaupt eine wenig sympathische Figur. Sardou beginnt hier den Erfolg des Stückes auf die großen Scenen zu bauen, in denen sich die dramatische Handlung energisch zusammenrafft, aber nur für die melodramatischen Wirkungen des Rühr- und Thränenspiels, in denen sich die heitere Muse verabschieden muß. Und welche ergötzlichen Bilder hat die letztere gerade in diesem zur Tragikomödie verpfuschten Lustspiele geschaffen! Welche köstlichen Exemplare sind die beiden anderen Junggesellen neben dem Don Juan Mortimer: Clavières, der mit der Frau seines Freundes Rebecca, eine Art von Liaison hat, die aber keinen ernsten Charakter annimmt, sondern den guten Junggesellen nur in ganz Paris herumjagt, während die Geliebte durch fortwährende Gewissensbisse sich und ihn beunruhigt, und der schwerfällige geistesbeschränkte Beaucourtois, der

von seiner „Nina“ so hinters Licht geführt wird. Nehmen wir dazu den Herrn von Troïnes, der als junger Gatte auf Abenteuer ausgeht und im Hause eines Freundes zwei Tage lang einen schweren Rausch ausschläft: so sehen wir eine Fülle der mit übermütiger Satire ausgeführten Genrebilder vor uns, die aber anfangs mit solcher Gleichberechtigung in den Vordergrund treten, daß man es als ein Mißverhältnis empfindet, wenn der eine aus diesem Kleeblatt zu einer pathetischen Größe herauswächst. In seinen späteren Effektstücken war Sardou in der Abtönung der Haupt- und Nebengruppen glücklicher, doch da war das Genrehafte von Hause aus mehr Arabeske.

Der Kampf zwischen dem Genremaler und dem Rührdramatiker als ein noch unentschiedenes, nicht abgeschlossenes Ringen prägt sich noch in drei Stücken aus: „Nos bons Villageois,“ „Les bourgeois de Pont-Arcy“ und „Maison neufe“. In diesen Dramen ist die Tendenz das Sittengemälde gewisser Lebenskreise und die sensationellen Motive sind von außen hineingetragen. Diese Konvenienz lastet auf Sardous Talent, giebt ihm etwas Unfreies und Schiefes, wie auch diese Stücke wiederum beweisen.

„Unsere guten Landleute“ sind die Bewohner eines Dorfes in der Nähe von Paris; sie haben einen so ausgeprägten Lokalpatriotismus, daß ihnen alle Pariser, die sich bei ihnen niederlassen, verhaßt oder sogar verdächtig sind. Am meisten gehaßt ist der Maire, Baron Dumesnil, und gerade wegen der Wohlthaten, die er der Gemeinde erwiesen hat. Dem Bauernvolk ist alles, was mehr Bildung hat, widerwärtig; es sind Teniersche Bilder, die uns der Autor aus dem Leben dieser guten Landleute entrollt; diese Wasch-, Fischerei- und Rasierscenen, dieser Aufmarsch der

neuformierten Feuerwehr, deren Thätigkeit mit dem Humor der Fliegenden Blätter geschildert wird: dem Baron, der die Spritze aus Gefälligkeit in seine Remise nahm, ruinieren sie Wagen und Pferde und den Pariser Morisson, bei dem auf dem Remisendach eine Handvoll Stroh in Brand geraten, aber gleich gelöscht wurde, jagen sie aus dem Hause, bilden die Kette; der eine lenkt den Schlauch, die andern pumpen, bis Zimmer und Bett unter Wasser stehen und die Stühle zu schwimmen anfangen. Sollte Sardou, der es ja in Marly bis zum Maire gebracht hat, seine eigenen Erfahrungen inscenieret haben? Keinesfalls haben diese Dorfgeschichten eine Ähnlichkeit mit den deutschen, in denen Behaglichkeit und Gemüt vorherrschen und die poetische Beleuchtung der Idylle: hier ist alles in ein scharfes satirisches Licht gerückt. Der neidische ehrgeizige Apotheker Floupin, der schadenfrohe Gemüsegärtner Grinchu, der Feldhüter, der Barbier und die anderen sind die unliebenswürdigsten, in ihrer Gesinnung rohesten Menschen; es ist eine von Gehässigkeit und Neid gleichsam grinsende Gesellschaft. Floupin, der mit seinen Droguen und seiner gespreizten Halbbildung das ganze Dorf beherrscht, will Maire werden. Deshalb gilt es, den Baron zu verdrängen, und damit ist der Faden gefunden, der diesen genrebildlichen Teil mit dem ernsten verknüpft.

Auf den Wunsch seines Sohnes Henri hat sich ein Pariser, Morisson in dem Dorfe niedergelassen. Henri, ein junger Advokat, besucht den Vater; er hat bei dieser ganzen von ihm angeregten Villeggiatur seine Nebenabsichten: er liebt die Frau des Maires, Baronin Pauline, die er mit ihrer Schwester Geneviève auf einer Reise in den Pyrenäen kennen gelernt hat; sie war anfangs kokett genug, sich von

ihm den Hof machen zu lassen, ihn zu ermutigen. So sucht er eine Begegnung mit ihr, des Nachts im Park; sie gewährt ihm das Rendezvous, um ihre Briefe zurückzuerhalten. Henris Umherschweifen im Park macht ihn dem Gemüsegärtner verdächtig: man spricht darüber im Dorf; die guten Leute treffen gleich das Richtige; sie halten ihn nicht für einen Dieb, sondern für einen Liebhaber der Baronin und hoffen, der kleine Skandal werde dem Maire seine Stelle kosten. Am nächsten Abend dringt Henri wieder in die Villa ein: die Dörfler veranstalteten ein Kesseltreiben; Henri kann nicht wieder heraus; er rettet die Ehre der Baronin, indem er sich für einen Dieb ausgiebt und ihre Edelsteine an sich nimmt.

Dies Motiv kommt schon in früheren französischen Romanen vor: es ist bekanntlich auch in Freytags „Valentine", wenn auch in gänzlich abweichender Variante, benutzt. Nun folgt ein Verhör, bei welchem die Baronin die im neufranzösischen Drama üblichen Marterstationen durchmachen muß. Der Baron gewinnt die Überzeugung, daß Henri seiner Frau wegen eingedrungen, und zwingt ihn zum Geständnis, indem er droht, seinen Vater als Mitschuldigen verhaften zu lassen. An Stelle des Prozesses tritt das Duell, aber auch da erscheint ein rettender Engel, Geneviève, eine echte Pariser ingénue, was sich auch darin zeigt, daß sie gleich aufs Heiraten losgeht. Ihre Bekenntnisse beweisen zugleich, daß Pauline Henri schon auf der Reise zurückgewiesen hat und vor ihm geflüchtet ist, und der junge Advokat überzeugt sich noch rechtzeitig, daß er eigentlich Geneviève liebt.

Als Dramatiker hat Sardou seine Schuldigkeit gethan, indem er schon im ersten Akte in einer Scene

zwischen Henri und Geneviève die Schlußwendung vorbereitete, noch mehr in der großen Scene des vierten Aktes; aber ist es ausreichend für den Psychologen, ausreichend für den tieferen Anteil an den nun folgenden Begebenheiten, wenn Henri nach der ersten Begegnung mit Geneviève ausruft: „Bei Gott, bin ich eine Viertelstunde in ihrer Gesellschaft, so ist sie es, die ich liebe. Ein vernünftiger Mensch kann keinen Augenblick schwanken, er muß sein Herz der strafbaren Liebe verschließen und es der reinen Flamme weihen, die ihm so süß verlockend winkt — aber — ich bin kein vernünftiger Mensch!" Und wenn er sich nach solchem Bekenntnis an der Flamme der strafbaren Liebe die Finger verbrennt — wem soll das Teilnahme für die großen Scenen einflößen, welche die Folge der eingestandenen Unvernunft sind?

In der That, als satirischer Genremaler bewährt Sardou in dem rustikalen Teile des Stückes seine Meisterschaft, wenngleich er die naturalistische Roheit vermeidet, die in Zolas Bauerndrama „la terre" so schroff hervortritt. Das Gerüst aber, auf dem die Sensationsscenen aufgebaut sind, ist etwas schwankend, das eigentliche Lustspiel wird dadurch verpfuscht und die Stimmung eine sehr geteilte.

Dasselbe gilt von den modernen „Kleinstädtern", „les bourgeois de Pont-Arcy" (1878), auch hier handelt es sich, insoweit der Autor durch den Titel seine Intentionen ausdrückt, wie bei dem vorigen Stücke um ein Gruppenbild, einen satirischen Gobelin, in welchen Sardou den romantischen Faden einer erfundenen Handlung verwebt hat. Das Stück ist augenfällig nach der Schablone der „Guten Landleute" gearbeitet, die Verknüpfung der

Haupthandlung mit den Genrebildern geschieht ganz in derselbe Weise: durch die Neugierde der auf der Lauer befindlichen Gesellschaft. Nur spielt sie ein soziales Stockwerk höher: bei den Kleinstädtern statt bei den Bauern. Ein Partei- und Wahlkampf bildet für diese Gruppe den Mittelpunkt. Neben dem Maire Trabu, seiner Frau Clariſſe, einer ehrgeizigen Modedame, einer aufgedonnerten Kleinstädterin, spielen als Vertreter entgegengesetzter Parteien Anselm, der Bruder der Baronin von Saint-André, und der Präfekturrat Clavajol eine Hauptrolle. Der schwankende Maire ist köstlich gezeichnet, ebenso die alte feine Madame Cotteret mit ihren Erinnerungen an die schöne Zeit, wo ihr die verbotenen Äpfel im Paradies allzugut geschmeckt haben. Alle diese Personen und Gruppen sind sehr ergötzlich. Wieder aber braucht Sardou große Scenen, welche diesen ergötzlichen Genrebildern aufgepfropft sind. Dem Sohn der Baronin von Saint-André enthüllt ein Fräulein Marcelle Aubry, eine Modistin, daß sein Vater während später Ehe ein Verhältnis mit ihr gehabt, das nicht ohne Folgen geblieben ist. Daß sie zu dieser Enthüllung sich genötigt sieht, war schwierig zu motivieren, und in der That erscheint die Motivierung hier geradezu künstlich und nicht vollkommen überzeugend. Der Sohn bietet alles auf, wieder gut zu machen, was der Vater gesündigt hat. Seine erste Sorge aber ist, der Mutter um jeden Preis die Angelegenheit zu verheimlichen, um ihr eine bittere Enttäuschung, einen herben Schmerz zu ersparen. Doch der Spürsucht der Kleinstädter entgeht die Begegnung von Fabrice und Marcelle nicht; in der effektvollsten Scene des Stückes wird die letztere wie ein Wild im Netz eingefangen, und es bleibt

Fabrice nichts übrig, als sie für seine eigene Geliebte zu erklären, aus Liebe zu seiner Mutter. Damit sagt er sich auch von seiner Braut Berengère los. Reizend ist die Scene, in welcher er unter vier Augen diese von der Unwahrheit seiner Erklärung zu überzeugen sucht, indem er an ihr unumschränktes Vertrauen appelliert. Am Schlusse löst sich der Konflikt in freundlicher Weise: die Mutter erfährt alles durch ihren Bruder und tröstet sich über die frühere Untreue ihres Gatten durch das stolze Bewußtsein, einen so edlen Sohn zu besitzen. Diese Verherrlichung kindlicher Pietät gegenüber Eltern, denen ein Makel anhaftet, erinnert an Augiers „Haus Fourchambault".

Mit demselben unausgeglichenen Gegensatze zwischen dem satirischen Genrebild und den Effektscenen, die durch gar kein künstlerisches Band, sondern nur durch die Willkür des Dramatikers und seine technische Geschicklichkeit miteinander verknüpft sind, ist auch die Komödie: „Maison neuve" behaftet, welche eine ganz aktuelle Pariser Modekrankheit geißelt: die Sucht, in die neuen luxuriösen Häuser der von Napoleon III. geschaffenen Boulevards zu ziehen und die Wohnungen zu verlassen, in denen der Väter Hausrat noch an seinem Platze stand und eine bescheidene Existenz noch möglich war. Sardou zeigte hier wiederum seine Feinspürigkeit gegenüber allen gesellschaftlichen Verirrungen, welche die Satire des Lustspieldichters herausfordern können, und bewährte von neuem seine satirische Ader; aber die Sensationsmotive waren hier in bedenklicher Weise gesteigert; die Opiats- und Entführungsscenen appellierten schon an melodramatische Wirkungen; man empfand in mißlicher Weise den Kontrast zwischen behaglicher Genremalerei und der fieberhaften Unbe-

haglichkeit, welche dieſe grellen Erfindungen hervorrufen mußten.

Mit Ausnahme der „Bourgeois de Pont-Arcy“ ſind alle dieſe Stücke Sardous vor 1866 geſchrieben worden; ſie bezeichnen ſeine erſte Epoche, in welcher das Genre überwog oder zu gleicher Hälfte ſich mit der Effektdramatik in die Herrſchaft teilte. Wenden wir uns jetzt den Dramen Sardous zu, in deren Mittelpunkt von Hauſe aus ein Held oder, wie es faſt immer der Fall iſt, eine Heldin ſteht. Die maleriſche Gruppenbildung iſt damit nicht ausgelöſcht, aber ſie hat keinen ſelbſtändigen Wert mehr, ſo köſtlich gerade oft die Nebencharaktere gezeichnet ſind; ſie führt uns nur die geſellſchaftliche Atmoſphäre vor, um mit Zola zu ſprechen, das Milieu, worin die Hauptperſonen ſich bewegen. Die Handlung drängt von Hauſe aus zu den großen Scenen hin, die organiſch mit ihr verwachſen und nicht bloße Einlagen ſind. Gerade dieſe Stücke, die mit großer techniſcher Geſchicklichkeit abgefaßt ſind, indem Sardou ein gelehriger Schüler ſeiner auf dieſem Gebiete erfolgreichen Vorgänger iſt, verdienen indes den Tadel Zolas, daß ſie meiſt eine unannehmbare Vorausſetzung haben und ihnen die innere Wahrheit fehlt. Einige derſelben ſind als bürgerliche Trauerſpiele zu betrachten; denn der tragiſche Ausgang hebt ſie aus dem Bereiche der Komödie heraus. Doch vergebens würde man in ihnen das ernſte Schickſal ſuchen, „welches den Menſchen erhebt, wenn es den Menſchen zermalmt“. Dagegen verſteht ſich Sardou darauf, ſeine Helden und Heldinnen in einer Weiſe zu martern, daß dem Publikum der Angſtſchweiß auf die Stirn tritt: mit ſolchem Raffinement ſetzt er die pſychologiſchen Daumenſchrauben an, auch oft in

den Komödien, die zum Schluß noch einen günstigen Ausgang haben. Sardous Muse hat einen grausamen Zug. Solche Grausamkeit zeigte freilich auch der jüngere Alexandre Dumas, während der Vater mit Vorliebe geschichtliche Stoffe wählte, in denen nicht die Seele der Heldin, sondern ihr Leib gefoltert wurde, ganz im Stil der alten Märtyrerlegenden. Etwas von dieser Grausamkeit muß im französischen Nationalcharakter liegen.

Zwei der wirksamsten Stücke Sardous, „Fernande“ und „Dora“, die auch in Deutschland über fast alle Bühnen gingen, haben eine innere Verwandtschaft mit Bezug auf das, was man die Aschenbrödelstimmung nennen könnte. Man muß allerdings das unschuldige Bild der lieblichen deutschen Märchenprinzessin dabei aus dem Spiele lassen; wenigstens Fernande hat nichts mit ihr gemein; aber Fernande wie Dora sitzen als Stiefkinder der Gesellschaft an einem häuslichen Herde, der sie mit Asche bestäubt, und werden nachher, wenn auch nicht Prinzessinnen, doch durch edle Männer, deren Liebe sie beseligt, in eine reine freie Sphäre entrückt. Beide sind aufgewachsen unter zweideutigen Persönlichkeiten, zu denen auch ihre Mütter gehören: Fernande am Spieltisch, Dora im Kreise feiler diplomatischer Agenten und Agentinnen.

Das Aschenbrödel der Spielhölle ist gleichsam die Tochter des Hauses: ihre Mutter, deren Lebenslauf sie ganz in das Reich der verlorenen Seelen verweist, hält selbst die Table d'hôte, die sich dann in den Spieltisch verwandelt. Hier verkehren sehr zweifelhafte Dämchen, freche Roués, abenteuernde Schwindler jeder Art: und in diesen Kreisen ist Fernande aufgewachsen, wie Eugen Sues Fleur de Marie, ohne Schaden an ihrer Seele zu nehmen.

Die Schilderung dieses Milieu ist durchaus drastisch: das Abstoßende überwiegt fast das Komische; namentlich ist der brutale Roqueville, welcher Fernande tyrannisiert, ein widerwärtiger Charakter. Das junge Mädchen will sich das Leben nehmen, es stürzt sich unter die Räder einer Equipage, doch es wird gerettet, und die vornehme Dame, Clotilde, die in jenem Wagen fuhr, sucht Fernande in ihrer Wohnung auf; hier gerät sie in den Spielsalon und trifft dort einen früheren Habitué desselben, einen Advokaten Pomerol, der ihr ein Bild des wüsten abscheulichen Lebens mit frappanten Zügen entwirft. Sie läßt sich nicht abschrecken; sie will es schaudernd miterleben; sie und der Advokat beschließen, Fernande aus diesen unwürdigen Verhältnissen zu erretten, und zwar am nächsten Tage. Wegen eines von Roqueville hervorgerufenen Skandals, über den die Mutter außer sich ist, und zum Fenster hinausrufend Lärm macht, steht die Ankunft der Polizei in nächster Aussicht. Deshalb gehen die beiden Besucher rasch fort aus dem berüchtigten Lokal.

Clotilde hat einen Bräutigam André, der sie in letzter Zeit vernachlässigt und hintergeht: er giebt vor, zu verreisen, und bleibt in Paris; er liebt ein Mädchen, das er gesehen, das er überallhin verfolgt: es ist Fernande. Clotilde hat sie zu sich genommen mit der Mutter: sie wohnen im Seitengebäude; André macht die ihn hocherfreuende Entdeckung. Clotilde spielt die Gleichgültige und entlockt so André ein volles Geständnis; sie hört es mit anscheinender Ruhe an, doch sie fühlt sich aufs tiefste gekränkt und dürstet nach Rache.

So hat Sardou die dramatischen Karten gemischt: die Retterin wird zur Verderberin; sie trägt dazu bei, André

das ersehnte Glück zu verschaffen; er soll das Mädchen heiraten, dessen Vorleben er nicht kennt, und sich so vor der Welt für immer kompromittieren. Doch wie, erfährt er nichts davon? Nicht von Fernande selbst? Sie will ihm alles gestehen; doch Clotilde behauptet, ihm bereits gesagt zu haben, in welchen Verhältnissen die auserwählte Gattin aufgewachsen ist. Fernande kann sich die Qual des Geständnisses ersparen. Und doch erkennt das arme Mädchen aus der Art, wie sich André ausspricht, daß er noch an ihre Unschuld glauben muß. Sie ist auf der Folter. Da rät ihr Clotilde, am Hochzeitsmorgen an ihn zu schreiben. André erhält den Brief, bricht sogar das Couvert auf: man sieht dies durchs Fenster; aber er liest ihn nicht, und Fernande ist glücklich in der Meinung, daß er ihn gelesen und ihr verziehen hat. Clotilde behauptet, der Brief sei von ihr, doch er solle ihn erst lesen, wenn er aus der Kirche zurückgekehrt. Und André erfährt nichts von Pomerol? Der ist nach Corsika gereist, kommt gerade zurecht zur Hochzeit, doch Clotilde weiß ihn aufzuhalten, plaudert mit ihm, bis das Unglück geschehen. Er hat keine Ahnung davon, daß Fernande Andrés Braut ist. Mutter und Tochter hatten einen anderen Namen angenommen. Da erblickt er sie an Andrés Seite. Jetzt will Clotilde ihren Revolver abfeuern — den Brief überreichen, doch Pomerol hindert sie mit Gewalt daran und entreißt ihr das Schreiben. Im letzten Akte weiß sich Clotilde doch bei André einzuschleichen, enthüllt ihm Fernandes Herkunft und freut sich des höllischen Triumphes ihrer Bosheit: da erscheint Fernande — die zweite große Scene; nun endlich erkennt sie, daß ihr Gatte von nichts weiß, und steht ihm vernichtet gegenüber. Doch der rettende Engel ist nah: der Advokat Pomerol versteht

zu plaidieren; Fernandes Brief ist zur Hand als Beweisstück, daß sie vor der Hochzeit ihm nichts verschweigen wollte. André wird gerührt — und verzeiht. Hätte er den Brief gelesen, als er ihn erhielt: so wäre Clotilde um ihre große Racheſcene gekommen. Warum hat ihn André nicht gelesen? Wahrscheinlich Zufall . . . er war zerstreut, er beschäftigte sich nur mit seiner Hochzeit. Durch solche kleine Mäuselöcher hindurch windet sich die Intrigue bei Sardou; er ist ein geschickter Escamoteur, aber wenn man ihm auf die Finger sieht, da merkt man doch, daß er durch kleine Kunststücke seine großen Wirkungen erreicht. Nichts war erklärlicher, als daß Fernande André selbst in ihre Vergangenheit einweihte: hatte Clotilde bei ihrem Racheplane nicht an diese naheliegende Möglichkeit gedacht? Doch nun dreht und wendet sich Sardou, um das Natürliche fort zu escamotieren. Er ist unerschöpflich in kleinen Hilfsmitteln, aber man glaubt ihm nicht.

Sehr fein weiß Sardou die Geschichte der Schuld abzuwägen, soweit sie einen Druck auf das Geschick der Heldin auszuüben vermag. Daß Fernande die Tochter einer Kupplerin und in der schlechtesten Gesellschaft aufgewachsen, das scheint ihm nicht auszureichen für die Rache der Clotilde; dabei wäre die Heldin immer noch ein deutsches Aschenbrödel gewesen. Nein, er läßt die Arme schuldig werden: am letzten Tage, als sie schon Aussicht hat, aus diesen schmachvollen Verhältnissen durch die Güte ihrer Beschützer errettet zu werden, giebt sie sich Roqueville hin, durch seine Drohungen und Versprechungen bethört, um ihre Mutter aus dem Gefängnis zu retten. Doch Madame hat ja schon vierzehn Tage in Haft gesessen: dafür opfert sich eine Tochter nicht. Und diese Hingabe im allerunwahrschein-

lichsten Moment! Hielt Sardou sie für nötig, um aus Fernande eine Magdalene zu machen, so mochte diese Sünde viel früher begangen werden.

Keine Magdalene, sondern durchaus ein schuld- und fleckenloses Mädchen ist „Dora" in dem gleichnamigen Drama (1870); doch auch sie wird gefoltert wie die schuldige Fernande; auch von ihr heißt es: „per aspera ad astra". In diesem Drama hat sich Sardou einen eigentümlichen Ausschnitt der modernen Gesellschaft für seine satirischen Beleuchtungseffekte gewählt: die diplomatischen Kreise zweiten Ranges, einen Sumpf, in welchem der Tanz der internationalen Irrlichter sein Spiel treibt. Zu allen Zeiten hat es neben der offiziellen Diplomatie eine Diplomatie niederen Ranges gegeben, welche für jene die Handlangerdienste verrichtet, die Spionage betreibt, die gewünschten Nachrichten herbeischafft. Selbst in der offiziellen Diplomatie haben die Frauen bisweilen eine bedeutende Rolle gespielt, in dieser Diplomatie der Antichambre in der Regel die Hauptrolle. Die Frauen in dem Sardouschen Stücke sind meistens die Damen der Dumasschen Halbwelt, aber aus dem bürgerlichen Leben in die Kreise versetzt, in denen die Politik und das Völkerrecht nach den Grundsätzen des Macchiavelli gepflegt werden. Das war ein Stoff für Sardous bewegliche Phantasie, welche stets eine Reihe von Typen auf einmal entläßt. Welche buntscheckige Garderobe aus allen Zonen konnte er hier anwenden, welche Physiognomieen zeichnen in diesem diplomatischen Bagno; denn viel besser ist die Gesellschaft nicht, in die er uns führt. Eine den untersten Volksklassen Londons entstammende, bereits mehrfach als Diebin bestrafte Gräfin Zicka spielt darin eine Hauptrolle. Daneben

eine ſpaniſche Generalswitwe, die Marquiſe von Rio-Zarès, die allerdings eine richtige Marquiſe iſt und ihre Flinten, mit denen ſie Handel treibt, ſo rechtmäßig ererbt hat, wie die Großherzogin von Gerolſtein den Säbel ihres Vaters, deren Gatte aber zu den abenteuernden Generalen gehört, die in beiden Zonen als Generale Bumbum die Pauke ihres Ruhmes ſchlagen. Dann bewegt ſich in dieſen Salons eine ruſſiſche Fürſtin, eine Engländerin, ein verfolgter Ungar, ein öſterreichiſcher Diplomat, der voller Schliche und Kniffe iſt; außerdem noch ein für politiſche Zwecke thätiger franzöſiſcher Abgeordneter. Die Sache, um die es ſich handelt, iſt ſo unbedeutend und gleichgültig wie möglich. Weder die Flinten der Frau Marquiſe, noch die römiſchen Aktenſtücke intereſſieren irgend jemand. Darauf kommt es dem Autor nicht an: er ſucht dieſe Agenten und Agentinnen bei ihrer Arbeit auf. Das Reſultat derſelben fällt gar nicht ins Gewicht. Ihre Mittel und Wege ſind im großen und ganzen dieſelben. Zu dieſen gehört auch der diplomatiſche Diebſtahl: und ein ſolcher ſteht im Mittelpunkte der Handlung und geht ſogar auf offener Bühne vor ſich. Gräfin Zicka iſt die Diebin, was bei ihren Antecedentien weiter nicht wunder nimmt. Dieſes Diebſtahls wird indes Dora verdächtigt — und ſo läßt Sardou aus dieſem diplomatiſchen Wirrwarr eine Herzensgeſchichte mit feſſelnden Zügen herauswachſen. Ein reizendes Kind, unſchuldig, dabei voll ſtolzen Selbſtgefühls, durch die ſittlichen Anſteckungen aller Zonen unberührt, bewegt ſich dieſe Dora neben einer ſpekulierenden Mutter, die in ihrer Armut die Hand ihrer Tochter verkaufen will, in einer Geſellſchaft, die nicht einmal dieſe Hand zu kaufen wünſcht, ſondern eine in ſolchen Kreiſen aufgewachſene Schönheit für eine

leichte Beute hält. Dieser Kontrast einer, man möchte sagen, unüberwindlichen Unschuld mit einer grenzenlosen Korruption ist nicht ohne poetischen Reiz. Einen frechen Bewerber um ihre Gunst weist Dora mit Energie zurück und wird dann beglückt durch die Hand des Mannes, den sie liebt, André von Marvillac. Doch eine unglückliche Verkettung von Zufällen läßt sie als die Schuldige erscheinen, die dem eigenen Gatten ein diplomatisches Aktenstück entwendet hat. Diesen Konflikt gipfelt Sardou zu der großen Hauptscene des vierten Aktes, welche reich ist an wohlthuenden Wendungen. Die gekränkte Unschuld weist nicht nur den entwürdigenden Verdacht zurück, sondern auch die Liebesleidenschaft des Mannes, der sie für schuldig hält und doch von ihren Reizen hingerissen ist. Sein Freund Favrolle stellt indessen mit der Schlauheit eines Inquisitionsrichters der Gräfin Zicka eine Mausefalle, in welche diese hineingerät. Dora ist gerettet. Die Unschuld triumphiert und das Laster zieht von dannen, begleitet von der gebührenden Verachtung. „Dora" ist vielleicht das am meisten sympathische Stück von Sardou; jedenfalls ist Dora selbst seine am meisten sympathische Heldin.

Es ist oft behauptet worden, daß der dramatische Prozeß große Ähnlichkeit mit dem juristischen habe. Sardou ist in der That ein vortrefflicher Kriminalist; er versteht es, die Schuldigen in seinen Dramen in die Enge zu treiben, und setzt sie oft im dramatischen Verhör einem vernichtenden Kreuzfeuer aus: das sehen wir schon in den letzterwähnten Stücken. Doch er hat auch ein vollständiges Kriminaldrama geschrieben: „Ferréol" (1875), in welchem zugleich die satirischen Hiebe auf die Kriminaljustiz nicht fehlen. Schon die unruhige Beweglichkeit der ersten Salon-

und Genrebilder wirft auf die Justiz ein hin- und herflackerndes satirisches Licht. Haben doch ihre öffentlichen Verhandlungen für das große Publikum nur die Bedeutung eines die Neugierde reizenden Schauspiels, und die fieberische Angst und Hast dieser um ihre Plätze besorgten Damen zeigt die Evasnatur, die bei den feierlichen Sitzungen der Themis auf ihre Kosten kommt. In der Unterhaltung zwischen Ferréol und dem Staatsanwalt Lavardin wird mit großer Beredsamkeit das unselige Vorurteil hervorgehoben, welches dem Berufe der Juristen anhaftet, indem sie in allem, was der Angeklagte sagen oder thun möge, immer nur einen neuen Beweis gegen ihn sehen. So verurteilt denn auch im Laufe des Stückes der Gerichtshof einen gänzlich Unschuldigen, und der glänzende Verteidiger, der das Damenpublikum entzückt, hat ebenfalls keine Ahnung von dem wahren Sachverhalte. Noch einschneidender ist die Satire auf die Geschworenen, welche durch den ewigen Störenfried Perissol vertreten sind, der alle Sünden in sich vereinigt, deren sich ein Mitglied der Jury schuldig machen kann.

Das Stück gehört zu denjenigen, in denen die Kunst, die Helden zu martern und das Publikum in krampfhafte Spannung zu versetzen, mit größter Virtuosität ausgeübt wird. Es handelt sich um einen Kriminalfall: ein Wucherer, der zugleich ein Wüstling von üblem Leumund war, ist auf der Landstraße ermordet worden. Als Mörder ist ein Herr von Egremont in Anklagestand versetzt, der bei dem letzten Besuch, den er dem Geldverleiher machte, sich in drohenden Äußerungen erging. Auch fehlten in der Brieftasche des Ermordeten die Wechsel Egremonts.

Der Kriminalprozeß nimmt seinen Verlauf. Egremont wird verurteilt. Nun giebt es aber drei Personen, welche

wissen, daß er schuldlos ist: der wirkliche Mörder, der Feldhüter Martial, und außer diesem der Artillerieoffizier Ferréol und die Frau des Gerichtspräsidenten von Boismartel. Die beiden letzteren hatten ein nächtliches Rendezvous, welches aber die Gerichtspräsidentin abkürzte, um so mehr als ihr Kind erkrankt war. Ferréol sprang vom Balkon herunter und wurde Zeuge jener Mordthat; er kann darüber nichts aussagen, weil er die Präsidentin kompromittieren würde. Das muß natürlich, um dem Publikum einzuleuchten, nach allen Seiten hin verklausuliert werden; denn man fragt sich, warum sollte er nicht zufällig des Weges gekommen sein und den Mord mit angesehen haben? Doch er hat seinen Freunden gegenüber erklärt, schon einen Tag früher abzureisen ... und dann ... warum hat er so lange geschwiegen? Nach diesen Verklausulierungen sind wir in hinlängliche Spannung versetzt, um die Aufregung Ferréols und der Präsidentin zu begreifen und den Edelmut des ersteren zu bewundern, als dieser sich selbst des Mordes anklagt, um sowohl den Verurteilten zu retten, als die Freundin vor jedem Verdacht sicher zu stellen. Nun wird der gordische Knoten durch den Feldhüter Martial zerhauen und zwar in einer Weise, welche nicht gerade künstlerisch fein ist: er verschnappt sich. Er weiß, daß Ferréol Kunde hat von dem wahren Mörder, daß er gedroht hat, ihn anzuzeigen, wenn er nicht mit einer beträchtlichen Summe, die er ihm schenken wolle, aus dem Lande wandern würde, und als er nun den Artillerieoffizier nach seiner Selbstanklage bei dem Richter sieht und selbst dorthin als Zeuge gerufen wird, da glaubt er, von jenem angezeigt worden zu sein, gerät in Bestürzung, ergeht sich in Widersprüchen, aus denen seine eigene Schuld

hervorgeht. Nun bleibt aber noch für die Justiz die Frage, warum Ferréol sich selbst für den Schuldigen erklärte. Der Präsident und der Staatsanwalt sind darüber einig, daß man fragen müsse: où est la femme? Jener ahnt nicht, daß diese in seiner nächsten Nähe zu suchen ist. Doch wie Martial, „verschnappt" sich auch die Präsidentin und legt dann ein wahrheitsgemäßes Zeugnis der Vorgänge ab, durch die sie im Grunde nur leicht belastet wird. Da Martial so liebenswürdig war, sich im Gefängnis zu erdrosseln, so sind weitere Zeugenaussagen vor Gericht ausgeschlossen. Der Präsident verzeiht seiner Frau, er glaubt ihr. Hätte sie gleich anfangs ihre Schuld gebeichtet, so wären wir freilich um dies ganze Drama gekommen, in welchem Sardou seinen grausamsten Scharfsinn aufbietet, um den Folterapparaten, die er in Anwendung bringt, ihre Wirkung auf das Publikum zu sichern.

Immerhin ist der Abschluß ein versöhnlicher, aber Sardou wurde stets wieder zum Ernsten und Tragischen hingedrängt und schrieb dann gesellschaftliche Dramen mit tragischem Abschluß. Die Behandlungsweise blieb aber trotzdem diejenige des Intriguenstücks — und so kann man hier nicht von eigentlichen Tragödien sprechen.

Eine der packendsten dieser Tragikomödien ist „Fedora" (1883): hier verstieg sich die Muse Sardous zu kühnen Konflikten von ganz paradoxer Art. Das Entree im ersten Akt entspricht nicht den Anforderungen einer künstlerischen Exposition: es ist von fieberhafter, krampfhafter Lebendigkeit und gemahnt mehr an den letzten Akt eines Trauerspiels. Fürstin Fedora Romazoff, die Geliebte des Grafen Wladimir, erwartet ihn eines Abends vergeblich. Da wird er schwerverwundet hereingebracht und stirbt gleich darauf. Fedora,

welche wie Sardou viel Talent zum Untersuchungsrichter besitzt, kommt durch ihren Scharfsinn auf die Spur des Verbrechers, es ist kein anderer als Loris Ipanoff; dieser wird gesucht, doch er ist entflohen. Fedora sieht jetzt die Aufgabe ihres Lebens darin, Wladimir zu rächen. Sie begiebt sich nach Paris, zieht Loris Ipanoff, den sie dort aufgefunden, in ihre Salons, ja die empfängliche Dame erwidert die leidenschaftliche Neigung, welche der junge Russe für sie empfindet. Dabei bleibt sie immer ihrer Mission eingedenk, obschon sie nicht daran glauben will, daß Loris der Mörder ist, bis er selbst es ihr beichtet; das Nähere will er ihr später bei einem nächtlichen Besuche erzählen. Diese Vertagung ist schwach motiviert; er brauche dazu längere Zeit; auch wollte er, wie sich später ergiebt, noch einige Beweisstücke mitbringen. Was hinderte ihn aber, die Hauptsache mit einigen Worten zu sagen, zu erklären, daß er kein Nihilist, kein politischer Mörder sei, sondern sich nur an dem Verführer seiner Frau gerächt habe? Doch in dieser Verzögerung liegt die ganze Tragödie. Die usurae morales, die der Autor einheimst, bestehen dann in den sensationellen Scenen des Schlußaktes. Mit diesen kleinen Mitteln äußerlichster Art, die ganz gleichgültig erscheinen, werden die größten Wirkungen erreicht; das Publikum hält sich an diese und sieht über jene Manipulationen einer geschickten Technik hinweg. Fedora hat nach jenem Geständnis, nach welchem sie den Loris für einen Nihilisten hält, nichts Eiligeres zu thun, als nach St. Petersburg zu berichten und die russischen Polizeiagenten in Paris mobil zu machen, um Loris bei seinem nächtlichen Besuch verhaften und auf ein russisches Kriegsschiff in Havre bringen zu lassen. Loris kommt und enthüllt ihr nun die Wahr-

heit: Wladimir hatte ein Verhältnis mit seiner Frau. Indem Loris ihn tötete, rächte er zugleich Fedora an dem ungetreuen Liebhaber. Jetzt ist er ihr Freund, ihr Geliebter, sie läßt ihn nicht in die Hände der lauschenden Häscher fallen; sie gewährt ihm ein nächtliches Asyl, er ist auf einmal ihr Liebhaber geworden und muß auch vor der Welt als solcher gelten. Doch nun kommt der Gegenschlag: ihre Briefe nach St. Petersburg haben ihre Wirkung gethan; der Polizeimeister hat kurz vor seinem Sturz noch den Bruder von Loris verhaften lassen — und dieser ist in seiner Zelle, in welche das Wasser der Newa drang, ertrunken. Die Mutter starb vom Schlage gerührt. Eine Pariser Spionin hat dies verschuldet. Wer ist sie? Fedora verrät sich selbst und nimmt Gift, als Loris sie mißhandelt und mit Verachtung von sich gestoßen hat. Das Drama ist von raffiniertester Erfindung, und man mag in der rasch aufflammenden Leidenschaft der Sarmatin den Schlüssel zu dem psychologischen Rätsel suchen, das den Namen Fedora trägt.

Ein anderes Schauspiel mit tragischem Ausgang ist „Odette“ (1881): es steht weit hinter „Fedora“ zurück, was den spannenden Fortgang einer einheitlichen Handlung betrifft; es zersplittert sich in bunten Genrebildern, welche sogar die Aktschlüsse mit Beschlag belegen: der Karneval in Nizza und der Spielersalon, der uns lebhaft an den ersten Akt der „Fernande“ erinnert, nehmen einen breiten Raum in den mittleren Akten ein. Die Exposition ist von einer beleidigenden Brutalität. Ein Ehebrecher, der bei einem nächtlichen Besuch überrascht wird, und die Exmission der schuldigen Frau, die gleichsam mit einem Fußtritt auf die Straße geworfen wird: das ist der

Inhalt des ersten Aufzugs, des Vorspiels; denn die jugendliche Heldin der späteren Akte liegt noch in der Wiege.

Und was das Thema dieser locker gefügten dramatischen Komposition betrifft, so gehört es zu jenen typischen Stoffen, an denen sich ein französischer Dramatiker nach dem andern versucht. Das Schema der üblichen Konflikte ist durchaus nicht so reichhaltig, wie man glauben sollte: es sind oft nur Varianten, welche derselben Rubrik angehören, was diesen Schein des Reichtums hervorruft. Eine unwürdige Mutter, welche dem Glück ihrer Kinder im Wege ist: das ist die Formel für eine ganze Serie von Dramen. In Uchards „Fiammina" ist es der Sohn, der durch den bösen Ruf der Mutter, einer Künstlerin, eine Ehe, die er eingehen will, rückgängig werden sieht. Die Mutter zieht sich von der Welt zurück und begiebt sich in die Einsamkeit. In „Heloise Paranquet" von Dumartin kehrt ebenfalls die leichtfertige Mutter einer wohlerzogenen Tochter plötzlich zurück und will ihre Ansprüche geltend machen, doch sie entsagt aus mütterlicher Liebe. Einen ähnlichen Stoff behandelt Alexandre Dumas in „Denise". Bei Sardou ist es dasselbe, nur ist der Konflikt noch tragischer zugespitzt. Odette, welche ein abenteuerndes Leben zusammen mit übelberufenen Personen geführt hat, trifft wieder mit ihrem Gatten zusammen, sie erfährt, daß ihre Tochter eine Heirat aus Liebe schließen will, daß aber die Familie ihres Geliebten ihre Zustimmung nicht geben will, der Mutter wegen. Anfangs weigert sie sich, die Bedingungen zu erfüllen, die ihr auferlegt werden: dann aber nach dem Wiedersehen der Tochter nimmt sie sich das Leben, um das Glück derselben nicht zu stören. Diese ganze Handlung

ließe sich in einen Akt zusammendrängen; alles andere ist überwuchterndes Beiwerk.

Noch einmal kam Sardou auf dies neufranzösische Lieblingsthema zurück, in seiner „Georgette“ (1886); doch hier versuchte er's mit einer versöhnlichen Lösung. Die Heldin, früher Bänkelsängerin in Marseille und Geliebte eines Offiziers, hat von diesem eine Tochter Paula. Inzwischen hat sie durch die Hand eines amerikanischen Krösus Millionen und mittelst derselben nach seinem Tode durch die Hand eines halb blödsinnigen Herzogs eine Herzogskrone erhalten. Der junge Graf Gontrau de Chabreuil liebt Paula: doch nachdem die Vergangenheit ihrer Mutter enthüllt ward, weigert sich, ganz wie in „Odette“, des Grafen Mutter, eine Halbweltdame in ihre Familie dadurch aufzunehmen, daß sie ihre Zustimmung zur Ehe des Sohnes mit der Tochter der Georgette giebt. Gontrau verteidigt zwar lebhaft seine Liebe und sein gutes Recht; doch er verzichtet zuletzt, und Paula denkt edel genug, der Mutter alle diese Vorgänge zu verschweigen. Den jungen Grafen zum Verzicht zu bewegen, hat sein Onkel, der Graf Clavel, ein vernünftig denkender Mann, seine ganze Beredsamkeit aufgeboten, indem er für Familienrücksichten und die Pietät gegen die Mutter plaidierte. Er selbst hat indes solche Rücksichten nicht zu nehmen; er steht unabhängig da; er liebt Paula, und als der Vorhang fällt, sind wir überzeugt, daß er ihr später seine Hand reichen wird. Georgette braucht sich nicht wie Odette ins Wasser zu stürzen. Dafür ist sie auch keine dramatische Heldin, sondern sie ahnt garnichts von dem Opferfest, das ihr zu Ehren gefeiert wird.

Mehr als ein Dutzend neufranzösischer Dramen namhafter Autoren illustrieren nur das deutsche triviale Witz-

wort: man kann nicht vorsichtig genug sein in der Wahl seiner Eltern. Wenn wir das Talent Sardous mit Mißvergnügen sich in den Gleisen der neufranzösischen Schablonendramatik bewegen sehen, aus denen er immer wieder heraustritt, um selbst in diesen Stücken sich eine willkommene Ausbeute als satirischer Genremaler zu sichern, so werden wir um so aufmerksamer seinen Versuchen folgen, das öffentliche Leben auf die Bühne zu bringen und den politischen Zuständen seiner Nation den Spiegel vorzuhalten. Er begnügte sich, wie wir schon oben erwähnten, nicht mit dem Ruhm, der Menander der neufranzösischen Sittenkomödie zu sein; er hatte auch den Ehrgeiz, der Aristophanes des Pariser Lustspiels zu werden. Jedenfalls neigte sein Talent nach dieser Seite; aber die Strömung der Mode ging dagegen und so haben diese Stücke meist weniger Erfolg gehabt als die comédies larmoyantes. Schon in seiner frühesten Zeit versuchte er eine Verquickung beider Genres in „Les ganaches“ (1862); doch das Stück war kein glücklicher Wurf; die Handlung war wenig spannend und die Heldin mit ihren rührseligen Monologen, die sie als heiratslustige ingénue hielt, etwas langweilig. Die französischen ingénues unterscheiden sich von den deutschen dadurch, daß sie eigentlich wenig von Liebe sprechen, sondern immer gleich vom Heiraten. So auch die Berangère in „Odette“. Jene Marguerite in „Les Ganaches“ stößt aber auf Hindernisse, die in den politischen Überzeugungen der Familie ihren Grund haben. Und hier setzt nun Sardou die Hebel seiner dramatischen Charakteristik ein, um uns die alten Parteien im Niedergange zu zeigen, sowohl die Royalisten, welche Marguerites Vater, der Marquis, vertritt, wie die Republikaner der strikten Observanz wie Dr. Sauclin.

Der Autor aber nimmt Partei für den jungen Ingenieur Marcel, den Vertreter des Zeitgeistes, welcher in die alten Vorurteile Breſche ſchießt und überall neue Wege bahnt, mag auch der alte Beſitz dabei noch ſo ſehr geſchädigt werden. Sardou iſt hier alſo ein Apoſtel des Imperialismus und ſeiner praktiſchen reformatoriſchen Thätigkeit. Die ſatiriſchen Streiflichter, die auf die Legitimiſten fallen, welche ſich in die Zeit nicht fügen können, ſind auch die Lichtſeite des Stückes, das im übrigen durch die Erkältung und Krankheit der Heldin die Bühne in eine Klinik zu verwandeln droht.

Seiner Ariſtophaniſchen Ader läßt Sardou in ſeinem Schauſpiel: „Rabagas“ (1872) die Zügel ſchießen: leider zeigt ſich auch hier wieder, daß die Schablone der franzöſiſchen Komödie kein genügendes Gefäß iſt, einen derartigen Inhalt in ſich aufzunehmen, daß es dazu einer freieren dramatiſchen Form bedarf. Und ſo ringt auch Sardou in dieſem Stücke nicht mit dem Stoff, aber mit den konventionellen Anforderungen der Bühne. Durch das Schema des Intriguenſtückes wird ein Ariſtophanes an Händen und Füßen gefeſſelt. Die Intriguen der kleinen Höfe, die durch den Operettentrödel hinlänglich traveſtiert ſind, iſt man überhaupt nicht geneigt ernſt zu nehmen; und dieſe Intriguen nehmen in „Rabagas“ einen breiten Platz ein. Offene und verſchloſſene Thüren, Korridore, Treppen und Hintertreppen; das ſpielt alles eine ſo wichtige Rolle, wie in den Hof- und Rokokokomödien, die ſich auf dem Parkett des Schloſſes von Verſailles bewegen. Die Liebe der jungen Prinzeſſin zu einem Seitenverwandten des fürſtlichen Hauſes mit verſchiedenen geheimen Begegnungen und die Liebe des Fürſten von Monaco zur Engländerin

Eva Blounth, welche als das Agens des Stückes auftritt und den Revolutionär Rabagas ad absurdum führt, sind die ernsteren Einschlagsfäden und zwar einer mühsam zusammengefädelten Intrigue, die keinerlei Anteil einzuflößen vermag; es sind die Zugeständnisse Sardous an die modische Einkleidung der Komödie zu Gunsten der Aufführbarkeit seines Stückes.

Die eigentliche Bedeutung desselben liegt aber in der Satire auf die Revolutionäre, als deren schlimmste Sorte die politischen Advokaten bezeichnet werden. Ein Advokat ist auch der gefeierte Volksmann Rabagas. Offenbar schwebte ihm dabei Gambetta vor und Sardou zeigte sich wieder als taktfesten Imperialisten, indem er einen früheren Hauptgegner des Kaisertums an den dramatischen Pranger stellte. Später hat Gambetta dem Romanschriftsteller Daudet für seinen Nouma Roumestan als Modell gesessen: doch das war schon der Gambetta der Republik; Rabagas ist der Gambetta des Kaiserreichs, der Mann der Opposition, der Revolution. Natürlich begegnete das Stück bei der Aufführung dem lebhaftesten Widerspruch; denn das Publikum war durchaus nicht so imperialistisch gesinnt wie der Verfasser. Außerdem hat er die Figur des Helden im Vexierspiegel der Satire aufgefangen. Dieser Rabagas gleicht dem Tier der Veterinärheilkunde, das sich auf den Titelblättern ihrer Lehrbücher findet und alle möglichen Krankheiten zur Schau trägt. Er ist mehr eine Karikatur und eine Charge, wie man sie sich in der Phantasiewelt der Aristophanischen Komödie gefallen läßt, als ein Charakter, der zugleich eine Aufgabe für die Menschendarstellung sein soll; aber desto wuchtiger fallen die satirischen Hiebe auf die Partei des Umsturzes; Rabagas, durch die Hofgunst

benebelt, wird als Minister ein Gegner seiner Genossen, gegen die er die schärfsten Maßregeln anrät: nach Unterdrückung der Duodezemeute wird er mit einem Fußtritt aus dem Schlosse hinausgeworfen. Seine Genossen, der abenteuerliche General Petrowlsky, ein verzerrender Spiegel, in dem sich auch Garibaldi gelegentlich beschauen mochte, der unverschämte Wirt und Redakteur Carmelin, der ultraradikale Vuaillard, sind treffliche Typen aus dem Verbrecheralbum der Revolutionen — denn das ist die Anschauung des Dichters — und einzelne Züge sind von köstlicher Komik: so die drei Regierungen der Revolutionspartei in Monaco, die sich gegenseitig verdrängen und von denen jede nur eine Viertelstunde am Ruder ist; diese Regierungen der roten und gelben Stube stehen in einer satirischen Beleuchtung, welche auf die Pariser Revolution von 1870 mit scharfen Schlaglichtern fällt.

Die satirische Ader des Karikaturenzeichners hat auch an den transatlantischen Reiseskizzen, welche Sardou unter dem Titel: „L'oncle Sam" (1873) auf die Bühne brachte, den Löwenanteil, während das Bestreben, die beliebten großen Scenen zu schaffen, darunter leiden mußte; denn die Charaktere der Nordamerikaner und Nordamerikanerinnen sind so gezeichnet, daß sie kaum Anteil einzuflößen vermögen. Dies gilt auch von der Heldin Sara, welche wie alle ihre Freundinnen die Ehe als Geschäft betrachtet, Buch führt über ihre Bekanntschaften, die Vermögensverhältnisse derselben, ihre Kapitalien und Renten, ihre Solidität in Bezug auf finanzielle Angelegenheiten, und dann auch mit einem Kandidaten, dem reichen Franzosen Robert, eine Probefahrt nach Saratoga macht, um nach üblicher Sitte ihn näher kennen zu lernen. Doch da erwacht in ihrem

Herzen in befremdlicher Weise die Liebe, die sie kaum zu gestehen wagt, und in der Liebesscene werden sie unterbrochen von dem Onkel und seinem Juristen, welche auf Grund ihrer Zeugenschaft die Eheverpflichtung des Fremdlings zu beweisen vermögen, um so mehr als auch der letzte Brief desselben an Sara in ihren Händen ist. Da Robert die Geliebte in Verdacht hat, Mitwisserin dieses Hinterhaltes zu sein, sagt er sich ganz von ihr los, doch klärt sich das Mißverständnis auf. Sara zeigt unverkennbar ihre Liebe für Robert, und die beiden werden ein Paar, nachdem der Bräutigam und ihr Advokat in einem amerikanischen Duell, welches aber nichts mit dem in Europa unter diesem Namen üblichen gemein hat, mit Revolvern in den Korridoren und auf den Treppen des Hotels auf einander geschossen haben.

Diese Haupthandlung ist ziemlich interesselos; dagegen sind die satirischen Genrebilder aufs trefflichste gezeichnet; namentlich der erste auf dem Dampfer spielende Akt enthält eine Reihe köstlicher Scenen. Diese ungenierten geschäftsmäßigen jungen Damen, dieser Wanderprediger mit seiner geistlichen Frau, welche die irdische Gattin eines anderen ist, diese Sektirerin Camilla, welche die freie Liebe predigt, diese Gespräche über Ehe und Ehescheidung: das alles versetzt uns in eine uns gänzlich fremdartige Welt, die allerdings in die grellste Beleuchtung gerückt ist. Das Schwindelgeschäft mit der neuen Stadt ist ebenso ergötzlich wie die spaßhafte Trauung eines nichts ahnenden Liebespaars, die aber gesetzliche Geltung hat.

Wenn sich Sardou in diesem ethnographischen Schwanke mit dem amerikanischen Eherecht beschäftigt hat, so konnte seinem feinspürigen Sinn, der überall nach Stoffen von aktuellem Interesse umhersuchte, das französische Eherecht

kein verschlossenes Sesam bleiben, es öffnete sich seinen dramatischen Zauberworten, um so mehr als Reformen auf diesem Gebiete die öffentliche Meinung sehr lebhaft beschäftigten. Die Frage, ob Civilehe oder kirchliche Trauung, hat er in seinem Rührdrama: „Daniel Rochat“ (1880) behandelt, welches zwar die Bühne des Théâtre français eroberte, aber in Deutschland nur bestrittenen Erfolg davontrug. Das Stück beruht in seinem ganzen Aufbau auf innerlichen Unwahrscheinlichkeiten, wenn es auch den zwei Hauptscenen nicht an leidenschaftlicher Bewegtheit und dem episodischen genrebildlichen Beiwerk nicht an feiner humoristischer Ausschmückung fehlt. Die Frage, die es behandelt, wird von dem Autor mit einer dramatischen Dialektik zugespitzt, welcher die Lebenswahrheit der Charaktere zum Opfer gebracht wird. Eine unmotivierte Wendung folgt der andern, und die Hauptscenen bieten nur eine unerquickliche Quälerei.

Desto gelungener ist „Divorçons“ (1880), ein echtes Lustspiel ohne die Scenen der comédie larmoyante. Die gesetzliche Einführung der Ehescheidung in Frankreich gab dem Autor Anlaß zu diesem lustigen Capriccio. Die gesellschaftlichen Debatten über die Scheidung beleuchten das Thema meist von den verschiedensten Seiten, ehe Sardou seinen dramatischen Haupttrumpf ausspielt. Dieser besteht in dem durch eine Reihe munterer Scenen geführten Nachweis, daß die gesetzlich erlaubte Ehescheidung den Liebhabern der verheirateten Frauen wenig zu gute kommt; denn wenn die Ehen geschieden worden sind, geraten diese Freibeuter der Liebe selbst in Gefahr, in Hymens Joch eingespannt zu werden. Cyprienne hat mit ihrem Vetter Adhemar eine geheime Liaison, die sich allerdings auf harmlose Rendezvous

beschränkt, welche durch geheime Zeichensprache verabredet werden. Cypriennes Gatte, Herr von Pounelles, kommt indes dahinter und fängt den Liebhaber durch einen kunstvollen Klingelmechanismus ein. Adhemar hat thörichterweise selbst ein Telegramm gefälscht, dem zufolge die Scheidung mit großer Mehrheit in der Kammer durchgegangen sei. Pounelles benutzt diese Fälschung in genialer Weise: er zeigt sich zur Scheidung bereit und berät in gemütlichster Weise darüber mit seiner Frau und ihrem Liebhaber, sie gehen die Scheidungsgründe zusammen durch und finden zuletzt ein paar kleine Ohrfeigen vor Zeugen als das geeignetste Mittel. Bei dem Gedanken an eine künftige Ehe wird es indes dem Vetter Adhemar etwas unheimlich zu Mute. Doch Pounelles entflammt seinen Eifer durch den Hinweis auf Cypriennens bedeutendes Vermögen. Nun hört aber die ganze Romantik der geheimen Rendezvous auf; ihr Vetter beginnt ihr allmählich sehr hölzern zu erscheinen, und der Gatte selbst fängt auf einmal an, die Rolle des beglückten Liebhabers zu spielen, ja, sie lassen Adhemar im Stich, er wird von einer Tante zur andern geschickt, um die Frau in spe aufzusuchen, während sie mit ihrem Gatten in einem Restaurant soupiert. Dieser ad absurdum geführte Liebhaber ist eine parodistische Vignette für die ganze französische Ehebruchsdramatik.

Auch das historische Lustspiel, das Bereich, in welchem Scribes Muse glänzte, ist von Sardou neuerdings umgebaut worden. Seine „Madame Sans-Gêne“ ist über alle deutschen Bühnen gegangen. Sardou zeigte darin die Kühnheit Napoleon zu einem Lustspielhelden zu machen; jedenfalls läßt er ihn sehr tief vom Kothurn heruntersteigen, wenn er dann auch wieder den gebieterischen Imperator auf

denselben erhebt. Die naive offenherzige Heldin des Stückes, die aus der Waschküche stammt und dann als Herzogin durch ihren Freimut Verwirrung in den Hofkreisen anrichtet, ist eine Lieblingsfigur der französischen und deutschen Darstellerinnen geworden. Die Unterredung am Schluß zwischen dem österreichischen Gesandten und der Österreicherin, die Frankreichs Krone trägt, hat freilich sehr ernste, fast tragische Wendungen und viele Unwahrscheinlichkeiten zur Folge, doch Sardou weiß die Couliſſen geschickt zu schieben, und man vergißt ihm auf die Finger zu sehen.

Der Ehrgeiz Sardous und sein Bewußtsein, in allen Sätteln der dramatischen Dichtkunst gerecht zu sein, da er mindestens überall die technischen Mittel vollständig beherrscht, trieben ihn dazu, sich auch auf dem Gebiete der historischen Tragödie zu versuchen. Doch hier zeigte er sich nur als Nachahmer der romantischen Schule, besonders des älteren Alexandre Dumas, was eine glänzend bunte Ausstattung und eine sensationell krasse Handlung betrifft; es fehlt die Weihe der höheren dichterischen Begeisterung, und an ihre Stelle tritt die Berechnung des Effektes.

Das erste dieser Trauerspiele: „La Patrie“ spielt in Brüssel unter der Schreckensherrschaft des Herzogs Alba, die mit einem wahrhaft bluttriefenden Kolorit auf die Bühne gebracht ist. Man hat in Goethes „Egmont“ die Genremalerei gerühmt, durch welche der niederländische Volkscharakter so trefflich geschildert wurde. Ein niederländisches Volk giebt es nicht mehr in Sardous Stück. Die Funken seiner Lebensluſt hat die spanische Tyrannei ausgetreten. Dies Soldaten- und Henkerregiment aber wird in frappanten Genrebildern von dem Dichter gezeichnet.

Dazu die flamländischen Interieurs in der Wohnung

des Grafen Ryſoor im Regierungsgebäude des Herzogs Alba, ferner der Markt am alten Schlachthaus in Brüſſel, der Feſtungsgraben mit ſeinen Baſtionen, die Scenerie im Innern des Stadthauſes: alles mit einer Genauigkeit beſchrieben, welche bei den Meiningern die größte Luſt zur dekorativen Herſtellung dieſer ſtilvollen Bühnenkunſtwerke erwecken müßte. Hierzu kommen die großen Maſſentableaus, die ſoldatiſchen Lagerſcenen, die Vorgänge im Feſtungsgraben, wo die als Eisbären verkleideten Waſſergeuſen Wilhelms von Oranien die Spanier in die Eislöcher ſtoßen, der Zug zum Scheiterhaufen: alles Erfindungen einer Phantaſie, welche den ſceniſchen Apparat in volle Thätigkeit zu ſetzen verſteht und auf eine ebenſo erfinderiſche Regie einen verlockenden Zauber ausüben muß.

Die Situationen haben das Packende der franzöſiſchen, auf den Nervenreiz berechneten Romantik: der Geſamteindruck iſt der des Grauenhaften und Schauerlichen, ohne irgend eine Art von tragiſcher Erhebung. Graf Ryſoor und Carlov ſind gewiß tapfere, für ihr Vaterland begeiſterte Männer, doch der Dichter hat beide in ein peinliches Verhältnis gebracht. Carlov iſt der begünſtigte Liebhaber der Gräfin Dolores, die gegen ihren Mann kein anderes Gefühl hat, als das des Haſſes und zwar im Grunde nur, weil ſie ſich in der Ehe langweilt. Wie der Graf dahinter kommt, daß ſein beſter Freund mit ſeiner Frau die Ehe bricht: das iſt in effektvoller Weiſe motiviert. Dolores, die in ihrer blinden, nichtsachtenden Leidenſchaft kaum ein anderes Gefühl als das des Abſcheues erwecken kann, hat die Verſchworenen im Feſtungsgraben belauſcht, ſie dem Herzog Alba angezeigt und dafür Carlovs Befreiung verlangt, die ihr auf Fürbitte der Tochter Albas auch be-

willigt wird. Der totgeweihte Graf Ryſoor verzeiht ſeinem Freunde Carlov, aber er macht es ihm zur Pflicht, den Verräter zu entlarven, der die Verſchworenen angezeigt und dem Tode geweiht hat. In einer Haupteffektſcene entdeckt er, daß Dolores die Verräterin iſt: ein Paß nach Lille entlarvt ſie, wie Carlov durch eine Handwunde als Ehebrecher entlarvt worden. Da weiht ſich dieſer ſelbſt dem Tode. Die beliebten Kontraſte der neuromantiſchen Schule fehlen in dem Stücke auch nicht: ſo iſt Alba zwar ein Wüterich, dabei aber ein zärtlicher Vater ſeiner ſchwindſüchtigen Tochter, welche die Greuel alle nicht ertragen kann und zuletzt aus Schreck darüber hinſtirbt.

Den flamländiſchen Architekturbildern ſtellt Sardou in „Theodora", einem in noch größerem Stil angelegten hiſtoriſchen Trauerſpiele, die byzantiniſchen an die Seite, und die Fülle archäologiſcher Details, die reichen Koſtüme, die Entfaltung großer Maſſen in den Cirkusſcenen ſicherten dem Stücke an der Porte-Saint-Martin einen Erfolg, der durch die effektvolle Kunſt der Sarah Bernard, welche die Titelrolle ſpielte, ein vollſtändiger wurde. Es fehlt natürlich wiederum nicht an den prickelnden, nervenreizenden und nervenerſchütternden Situationen, die bei der großen Maſſe eine ſympathiſche Ader wecken, während ſie in äſthetiſcher Hinſicht als roh und abſtoßend zu betrachten ſind. Das Hauptmotiv deckt ſich in merkwürdiger Weiſe mit demjenigen in Wilbrandts „Arria und Meſſalina": ein edler junger Grieche liebt die verrufene byzantiniſche Kaiſerin, ohne ſie zu kennen, wie Marcus die Meſſalina: er ſtrebt nach dem Sturze des Kaiſerthrones. Daraus ergeben ſich ſpannende Verwickelungen. Die Wirkung beruht auf Mord- und Marterſcenen gräßlicher Art, in denen etwas

von der Anziehungskraft der Hinrichtungen liegt. Und welch neues tragisches Bühnenrequisit ist — die Nadel der Theodora. Im Detail hat das Werk alle Vorzüge der Sardouschen Genremalerei, auch der Charakter des Justinian ist frappant gezeichnet. Auf einige wertlose Effektstücke wie „Tosca" können wir nicht näher eingehen, was aber das Robespierredrama „Thermidor" betrifft, so steht es hinter den deutschen Robespierredramen wesentlich zurück, und es ist zu bedauern, daß Berliner Bühnen ein französisches Stück, dem der historische Geist durchaus fehlt, vor den höherstehenden Erzeugnissen der deutschen Muse bevorzugen.

Das ist das Gesamtbild des französischen Dramatikers. Victorien Sardou ist ein Lustspieldichter ersten Ranges von ebensoviel geistiger Feinheit wie Schärfe, großer Gewandtheit in der Führung der Intriguen und köstlichem Humor in Detail- und Genremalerei. Der erfolgreichste Jünger Scribes und von gleicher Erfindungsgabe wie dieser, ist er durch den Zeitgeschmack genötigt worden, der comédie larmoyante Zugeständnisse zu machen, welche ihm oft die gute Laune verderben, die aber auch von seinem seltenen Talent für dramatische Escamotage, für Zusammenfädelung und Entwirrung der Intriguenfäden Zeugnis ablegten. Seine ersten Stücke: „Les Pattes de mouche", „La Famille Benoiton", „Nos intimes" halten wir für vortreffliche Lustspiele und für seine eigenartigsten Schöpfungen; von den Sensationsstücken verdient „Dora" wohl den Preis. Man hat ihm oft vorgeworfen, daß er seine Stoffe nimmt, wo er sie findet, ein Vorwurf, der bekanntlich auch Shakespeare nicht erspart wurde: jedenfalls hat er sie mit dem Arom seiner feingeistigen Originalität durchdrungen und

mit selten geschickter Hand angefaßt. Für das deutsche Drama, seitdem es sich die französische Komödie zum Muster genommen, ist Sardou tonangebend geworden. Doch dem deutschen Genius liegt die Degen- und Mantelkomödie, das Intriguenstück als solches fern, und darum ist der Meister an der Seine von den deutschen Schülern in keiner Weise erreicht worden. Schule aber hat er gemacht, auch bei den Jüngsten, die ihn und die Seinigen verleugnen.

Die Ausländerei auf den deutſchen Bühnen.

In den letzten Jahrzehnten wird die deutſche Bühne wieder in einer für ihre Entwickelung verderblichen Weiſe von der dramatiſchen Poeſie des Auslandes beherrſcht. Dieſe Herrſchaft droht immer mehr ein Krebsſchaden unſeres Theaters zu werden und kann nur als eine Traveſtie der von Goethe proklamierten Weltlitteratur betrachtet werden. Wir ſind weit davon entfernt, gediegene Dichterwerke des Auslandes von unſerer Bühne verbannen zu wollen; die Wirkung des dichteriſchen Genius reicht weit über die Grenzpfähle der Staaten und Nationen hinaus; ja das Genie gehört ſo wenig einem einzelnen Volke an, daß zum Beiſpiel ein Dichter wie Shakeſpeare in Deutſchland kaum als ein ausländiſcher Poet betrachtet werden kann, ſo ſehr iſt er in Fleiſch und Blut unſeres Volkes übergegangen. Doch wenn gegenwärtig einzelne Theaterdirektoren auf Paris ſchauen wie auf das Mekka, von welchem allein der Segen für ihre Unternehmungen kommen kann, wenn ſie alljährlich dorthin wallfahrten und den fremden Autoren beſſere Bedingungen bewilligen als den einheimiſchen, in

der Regel noch einen Kaufpreis außer den Tantiemen, wenn außerdem unsere Bühne noch von Bearbeitungen skandinavischer, russischer, englischer, auch italienischer und spanischer Stücke überflutet wird, wenn unsere kritischen Feuilletons sich nicht nur bei der Kritik von Theaterstücken mit dieser ausländischen Litteratur beschäftigen, sondern den Kultus derselben so weit ausdehnen, daß sie schon von Paris aus eingehende Berichte über die dramatischen Novitäten und größere Essays über die dramatischen Autoren an der Seine und Newa und der norwegischen Küste bringen, während sie die einheimische Produktion, besonders wenn sie nicht in den Bahnen jener Vorbilder wandelt, stiefmütterlich, beiläufig oder gar feindselig behandeln, so sind dies ungesunde Zustände, welche den Rückgang der Bühne und der dramatischen Dichtung mit sich bringen, die deutschen schriftstellerischen Talente entmutigen müssen und so durch die gemeinsame Schuld der Theaterleitungen, der Presse und des Publikums in den Augen von ganz Europa der deutschen Nation eine untergeordnete geistige Stellung und Bedeutung zuweisen. Das deutsche Theaterschiff im Schlepptau der auswärtigen Bühnendichtung: das ist das trostlose Bild, welches unsere Bühne jetzt bietet. Während die Dichter, welche sich an unsere klassischen Vorbilder anschließen oder das Moderne im Geiste der jungdeutschen, nicht der jüngstdeutschen Richtung auffassen, als klägliche Epigonen ausgeschrieen und von den Theaterdirektoren beiseite geschoben werden, finden nur diejenigen Dramatiker Förderung, welche nach skandinavischen und französischen Mustern dichten. Und das ist das Schlimmste bei dieser Ausländerei, daß sie den fremden Saft nicht bloß in die Zweige und Wipfel zu rauschenden Erfolgen leitet, sondern

bis in die Wurzeln deutscher Schaffenskraft herunterführt. Niemals sind wir von einer deutschen Nationalbühne weiter entfernt gewesen als am heutigen Tage; das müssen selbst die Freunde der Ausländerei zugeben. Und dies zu einer Zeit, wo die deutsche Nation als solche einen großen Aufschwung genommen und ein einheitliches Reich begründet hat. Wenn der Dichter Lessing in seiner Dramaturgie sagt: „O des gutherzigen Einfalls, den Deutschen ein Nationaltheater zu erschaffen, da wir Deutsche noch keine Nation sind," so möchte man heutzutage dem gegenüber hervorheben, daß wir eine Nation sind, aber doch kein Nationaltheater haben. Unsere Flaggen wehen auf allen Meeren, aber unser Theaterschiff steuert nach wie vor, ja mehr als zuvor unter fremder Flagge.

* * *

Über die Ausländerei, welche etwa um die Mitte des vorigen Jahrhunderts in Deutschland herrschte und über welche Lessing sich in so beredten Klagen ergießt, haben die theatergeschichtlichen Forschungen der Neuzeit, welche mit peinlicher Gewissenhaftigkeit ins Detail gehen, eine Auskunft erteilt, die auf statistischer Grundlage ruht und deshalb beweiskräftiger ist als die bisherigen allgemeinen Deklamationen. So ist von Hans Devrient, dem Enkel Eduard Devrients, und dem Sohne Otto Devrients, der in die Fußstapfen seines Großvaters, des Geschichtsschreibers der deutschen Schauspielkunst, tritt, ein ziemlich umfangreiches Werk erschienen: „Johann Friedrich Schönemann und seine Schauspielgesellschaft", als elfter Teil der von Berthold Litzmann herausgegebenen „Theatergeschichtlichen Forschungen" (Hamburg und Leipzig, Leopold Voß). In

diesem Werke wird das Repertoire der Schönemannschen Truppe, die in Hamburg, Berlin, Breslau, Leipzig, Braunschweig, Schwerin und an anderen Orten gespielt hat, nach zuverlässigen Quellen mitgeteilt, und zwar umfaßt es etwa die Zeit um 1741 bis 1757. Das ausländische Drama, besonders das französische, erweist sich als dasjenige, welches das ganze Repertoire beherrscht, und die deutschen Autoren figurieren mit wenigen Ausnahmen, wie Johann Felix Weiße und Elias Schlegel, nur als Übersetzer französischer Stücke. Stellen wir Vergleiche mit der Gegenwart an, so besteht der Hauptunterschied darin, daß die klassische französische Tragödie damals neben der leichteren Ware eine hervorragende Rolle spielte, während wir jetzt uns mit dieser leichteren Ware begnügen müssen. Damals wurden P. Corneilles „Cid", „Cinna", „Polyeucte", „Die Horatier", Racines „Alexander", „Andromeda", „Iphigenie", „Mithridates", „Phaedra", Voltaires „Ödipus", „Zaire", „Semiramis", „Mahomed", „Brutus", „Caesars Tod", „Herodes und Mariamne" von der Schönemannschen Gesellschaft gespielt; sie bildeten gleichsam den eisernen Bestand des Repertoires, etwa wie heute die Werke Schillers, Goethes, Lessings und Shakespeares, jene Grundpfeiler, welche die Revolution der Litteratur auch jetzt nicht zu erschüttern vermochte, an denen ihre schaumspritzende Hochflut sich brach. Daneben standen alle Lustspiele von Molière auf dem Repertoire und sehr viele Lustspiele von Destouches, St.-Foix, Marivaux, Boissy, Regnard, Legrand und anderen, deren Namen nur noch in den französischen Litteraturgeschichten zu finden und deren Werke von den Pariser Bühnen ebenso verschwunden sind wie von den deutschen. Marivaux konnte es damals mit Molière aufnehmen. Von den englischen Dramatikern

finden sich zwei zeitgenössische Dichter, welche das bürgerliche Schauspiel pflegten, Lillo mit seinem „George Barnwell“ und Moore mit dem „Spieler“ auf dem Schönemannschen Repertoire. Shakespeare und seine Zeitgenossen waren natürlich noch unbekannt. Beiläufig erwähnen wollen wir noch, daß Lessing mit seiner „Miß Sarah Sampson“ im letzten Jahre dieser Chronik, 1757, aufgetaucht.

Ein etwas abweichendes Bild der damaligen Repertoireverhältnisse erhalten wir, wenn wir das Repertoire des Gothaschen Hoftheaters ins Auge fassen, wie es sich in der Glanzperiode desselben unter Ekhofs und Reinhards Leitung 1775—1779 gestaltet hat; wir finden dasselbe in der fleißigen „Geschichte des Gothaschen Hoftheaters 1775 bis 1779“ von Richard Hodermann, welche den neunten Band der Litzmannschen „Theatergeschichtlichen Forschungen“ bildet. Hier wird das Repertoire aus Ekhofs Tagebuch mitgeteilt, welches auch die Spielzeit in Weimar 1772—1774 umfaßt. Auch hier spielen die Franzosen eine große Rolle, außer Marivaux, Regnard, Destouches, Voltaire auch Nivelle de la Chauffée, Favart, Falbaire, de Belloy, Gretry, Collé und andere. Gotter war unermüdlich in Aneignungen aus dem Französischen, namentlich auch in Bezug auf die Operette. Beliebte Repertoirestücke waren „Der Hausvater“ von Diderot und „Eugenie“ von Beaumarchais. Die englische Dramatik war mehr vertreten als zwanzig Jahre früher bei Schönemann: „Der Westindier“ von Cumberland, „Die Nebenbuhler“ von Sheridan, „Die heimliche Ehe“ von Colman. Von Shakespeare wurde „Hamlet“ gegeben, noch dazu von einer Frau, wie bei uns von Fräulein Vestphali. Eine große Rolle spielten die italienischen Lustspiele, Goldoni gehörte zu den Beherrschern

des Repertoires, auch Gozzi tauchte hin und wieder auf. Das deutsche Drama war nicht mehr ganz so verwaist wie zu Schönemanns Zeit. Goethes „Clavigo", Lessings „Minna von Barnhelm" und „Emilia Galotti" finden sich unter den Repertoirestücken.

In dem nächsten Jahrzehnt trat Schiller auf und führte dem deutschen Repertoire eine kräftige Nahrung zu. Die Werke der Stürmer and Dränger kamen nur sporadisch zur Aufführung, doch Schillers Jugenddramen wie die „Räuber" schlugen überall zündend ein. Gleichwohl konnte der Überflutung durch die französischen Dramen ein deutscher Trauerspieldichter keinen ausreichenden Damm entgegenstellen; sie mußten aus dem Gebiete des Lustspiels und des bürgerlichen Schauspiels verdrängt werden. Und hier ist es am Platz, der Verdienste zweier Schriftsteller zu gedenken, die von den Litteraturgeschichtsschreibern meistens über die Achsel angesehen werden: Kotzebues und Ifflands. Diese produktiven Bühnendichter lieferten so zahlreiche Repertoirestücke, daß die französischen entbehrlicher wurden. Der Einfluß der Pariser Muse war zwar erkennbar. Iffland schloß sich an Diderot an, Kotzebue hatte den Franzosen den leichten pikanten Dialog abgelernt. Doch gaben Iffland und Kotzebue meistens deutsche Sittenbilder. Der letztere feierte den Triumph, daß sein Schauspiel „Menschenhaß und Reue" ins Französische übersetzt und an den Pariser Theatern gegeben wurde. Ein seltener Fall; denn der Export deutscher Stücke nach Frankreich ist bis in die neueste Zeit gleich null geblieben. Die Weimarschen Dioskuren machten der französischen Dramatik einige Zugeständnisse. Goethe übersetzte Voltaires „Mahomed" und „Tankred", Schiller Racines „Phaedra" und zwei mittel-

mäßige französische Lustspiele; doch sie übten dabei volle Kritik über die Aftermuse und ihre zertrümmerten Altäre, wie besonders Schiller in seinem Gedicht an Goethe. „Aus ihrer Kunst spricht kein lebend'ger Geist", ruft der Dichter aus: doch sollte die Muse der Franken läuternd wirken und die Bühne reinigen von den Auswüchsen einer wilden ungeregelten Phantasie.

Die romantische Schule hat fast keinen Einfluß auf die Bühne ausgeübt; ihre in dramatische oder vielmehr dialogische Form gekleideten Dichtungen kamen nicht zur Aufführung; erst spät erblickten die Dramen des genialen Heinrich von Kleist das Licht der Prosceniumslampen. Immerhin strebten diese Dichter, nicht bloß die Zaubernacht des Mittelalters, sondern auch den nationalen deutschen Geist heraufzubeschwören, und dies sowohl wie der Druck der Napoleonischen Gewaltherrschaft konnten ein deutsches Franzosentum auf unserer Bühne nicht populär machen. Hierzu kam, daß die Dramatiker des Kaiserreichs nicht gerade durch hervorragende Talente sich auszeichneten. Das änderte sich schon etwas unter der Restauration, als die romantische Schule in Frankreich aufgetaucht war, wenngleich die gefeiertsten Dichter derselben, wie Victor Hugo, in Deutschland niemals Fuß gefaßt haben; besser gelang dies den Tableau- und Effektdichtern, wie Alexandre Dumas dem Älteren und Konsorten, wie Felix Pyat. Die Pariser Lumpensammler, die Weiber aus dem Volke tummelten sich auf unseren Stadt- und Provinzbühnen. Gleichzeitig verpflanzte Theodor Hell das leichtere dramatische Genre der Franzosen in zahlreichen Lustspielen und Lustspielchen, Bluetten und Singspielen auf das deutsche Theater; ihm folgten Friedrich und andere gewandte Bearbeiter. Auf

den Hofbühnen aber glänzte der Stern Scribes, der in der That ein hervorragender Lustspieldichter ist und das moderne geschichtliche Lustspiel geschaffen hat; schon als der Dichter die Texte zu den Opern Meyerbeers, Rossinis, Aubers geschrieben, verschaffte er sich in Deutschland eine große Volkstümlichkeit; doch erst von der zweiten Hälfte unseres Jahrhunderts datiert die siegreiche Oberherrschaft des Franzosentums auf der deutschen Bühne, die, weit entfernt, durch den Krieg zwischen Deutschland und Frankreich gebrochen oder nur unterbrochen zu werden, gerade in der neuesten Zeit ihre glänzendsten Triumphe feiert. Wir haben Elsaß und Lothringen erobert, doch die Franzosen eroberten dafür unsere Bühnen.

* * *

Die Zeit des second empire weist unleugbare Talente auf, und wir sind weit entfernt, ihnen die verdiente Anerkennung zu verweigern oder auf alle ihre Werke, wenn sie auf deutschen Theatern erscheinen, den Bannstrahl zu schleudern. In unserer eingehenden Schrift über „Das französische Theater der Gegenwart" („Porträts und Studien", vierter Band) haben wir im Gegenteil die hervorragenden Autoren dieser Epoche eingehend charakterisiert. Auch sind wir noch immer der Ansicht, daß die französischen Bühnenwerke ein größeres Recht haben, bei uns eingeführt und aufgeführt zn werden als etwa die norwegischen und russischen. Der französische Nationalcharakter hat zwar vieles, was dem deutschen Volksgeist nicht kongenial, sondern fremdartig ist; aber er hat auch wieder, wir möchten sagen: die komplementären Farben, welche das Farbenbild unseres Volksgeistes ergänzen. Wir sind keineswegs unempfänglich

für die Vorzüge desselben, und schon das würde genügen, eine Vorführung ihrer hervorragenden Werke auf unserer Bühne zu rechtfertigen. Etwas anderes freilich ist es, wenn sich diese Litteratur in ihrer ganzen Massenhaftigkeit, mit der ganzen Fülle des Mittelmäßigen oder Talentlosen über unsere Bühne wälzt. Und dies ist gegenwärtig der Fall.

Der Hauptförderer der französischen Bühnendichtung auf dem deutschen Theater ist Heinrich Laube, der als Direktor des Wiener Burgtheaters hierin maßgebend gewirkt hat; er legte sich freilich ästhetische Einschränkungen auf, welche von seinen Nachfolgern keineswegs beachtet wurden, nicht einmal von ihm selbst, als er später die Direktion des Wiener Stadttheaters übernahm. In seiner Schrift über „Das Burgtheater" verteidigt er sich gegen die Angriffe, welche seine Begünstigung der französischen Dramatik ihm zugezogen. „Um die Franzosen," sagt er, „ist es uns nicht zu thun, sondern um das Schauspiel der Gegenwart. Gelingt es deutschen Dramatikern, wie zum Beispiel Freytag und einigen anderen, so ist uns dies hochwillkommen, zehnmal willkommener als das Stück eines Fremden; denn die heimatliche Seele steht uns ja zehnmal näher, und bei den Franzosen haben wir ja immer ein Quantum fremdartigen Elementes auszujäten." Er giebt zu, daß französische Bearbeitungen dem Burgtheaterrepertoire sehr vielen Stoff geboten haben. „Wollten wir alle diese Stücke, weil sie aus dem Französischen stammen, aus unserem Repertoire streichen, wir würden uns für arg beraubt ansehen. Was bedeutet es denn aber, daß alle diese Stücke unverwüstliche Repertoirestücke geworden sind? Es bedeutet doch wahrhaftig nicht, daß sie fremd, sondern daß sie eingebürgert

sind. Das aber sind sie, weil sie ansprechen, weil sie wirksame und zwar gut wirksame Stücke sind."

Laube entwirft ein Verzeichnis der am Burgtheater aufgeführten französischen Stücke; dieses Verzeichnis ist reichhaltig, es enthält, um so zu sagen, viele gute Nummern. Recht kann man ihm geben, wenn er sagt, die Scribeschen Lustspiele zu verwerfen, wäre einfach Thorheit gewesen. Auch seinem Urteil über Sardous damals erschienene Dramen kann man beistimmen; „Den letzten Brief" bezeichnet er als so unbefangen europäisch lustig, wie man es nur wünschen kann. Sardous Charakterzeichnungen in den „Guten Freunden" (Nos intimes), in den „Hagestolzen" (Le vieux garçons) und der „Familie nach der Mode" (La famille Benoiton) sind wie die in Barrières „Biedermännern" ungemein reichhaltig an neuen Typen und zwar an komischen Typen — wer versteht etwas von Dramaturgie und schätzt Erfindungen solcher Art gering? Man sucht in der Handlung das auszugleichen, was unseren Sitten grell widerspricht, und eignet sich solchergestalt die Vorzüge an. Von Augiers Stücken: „Die öffentliche Meinung" (Les effrontés) und der Fortsetzung „Der Pelikan" (Le fils de Giboyer) sagt er, daß sie einer strengen Kritik Rede stehen und für das moderne Schauspiel bahnbrechend geworden sind. Allerdings sind sie jetzt wieder von den deutschen Bühnen verschwunden; sie sind zu feinfühlig und feinsinnig in Charakteristik und Dialog, um mit den neueren effektvolleren französischen Dramen wetteifern zu können, die sie verdrängt haben. Ähnlich äußert sich Laube über den „Père prodigue" und „La question d'argent" von Dumas, über die „Lady Tartuffe" von Frau von Girardin und andere Stücke. Interessanter ist es, die Grenze ins

Auge zu fassen, wo Laubes Bedenken anfangen. „Des jüngeren Dumas moralisch excentrische Stücke sind grundsätzlich ausgeschlossen geblieben, und die „Kameliendame“ wie „Demi-monde“ haben keinen Zutritt gefunden, wie stark die Reize der Komposition und des Dialogs darin waren; sie sind ausgeschlossen geblieben, weil darin Sitten walten, die unserm deutschen Wesen widerstreben.“ Von Girardins „Le supplice d'une femme“ sagt er, die Darstellung dieses Stückes gehe weit über sein Prinzip hinaus, es behandele ein Thema des Ehebruchs in derjenigen französischen Form, welche für unsere Empfindung unangenehm einschneidend und verletzend ist; er habe es standhaft abgewiesen.

Diese Schrift Laubes über das Burgtheater erschien 1868, also vor 32 Jahren. Die Verhältnisse haben sich seitdem geändert, von einer vorsichtigen Prüfung französischer Stücke ist gar keine Rede mehr; man nimmt in Bausch und Bogen, was in Paris geboten wird, zwar nicht alle Theater alles, doch manche Theater alles, was von einem namhaften Schriftsteller herrührt, und viele sehr vieles, was ihnen in ihren Kram paßt. Im Jahre 1879 veröffentlichte Joseph Kürschner in „Unsere Zeit“ eine Statistik der Aufführungen französischer Stücke an deutschen Theatern, es war dies etwa zehn Jahre nach dem Erscheinen der Laubeschen Schrift. Das Wiener Burgtheater bewegte sich auch unter den späteren Direktoren im Geiste der Laubeschen Direktionsführung. Vom Dezember 1877—1878 kamen von 136 Dramen 35, von 368 Aufführungen 115 (fast der dritte Teil) auf die Franzosen. Die anderen deutschen Hoftheater haben dem französischen Geschmack nicht gehuldigt; auf ihrem Conto steht die theatralische Schuld an Frankreich meistens mit dem bescheidenen

Posten von 11—20 jährlichen Aufführungen verzeichnet. Dagegen hat das Wiener Stadttheater (1. Dezember 1877 bis 1878) ein sehr großes Schuldconto aufzuweisen. Von 96 Dramen waren 39 französischen Ursprungs, von 425 Aufführungen kamen 220 (also die Hälfte) auf die Franzosen. Das Stadttheater stand damals unter Laubes Leitung; auf seinem Repertoire findet sich auch die von dem Burgtheaterdirektor Laube verfehmte „Kameliendame". In dem gleichzeitigen Repertoire des Berliner Residenztheaters waren 45 Prozent der gegebenen Stücke und 62 Prozent der gesamten Aufführungen französischen Ursprungs; auch die Bilanz der meisten anderen damaligen Theater Berlins stellt sich sehr günstig für die Franzosen. Bei den anderen deutschen Stadttheatern waren diese Prozente sehr verschieden, in Leipzig zum Beispiel damals viel größer als in Hamburg; dort war Förster, ein Schüler Laubes und Bearbeiter vieler französischen Dramen, Direktor.

Wir meinen, daß sich heutigen Tags die Bilanz für die französische Dramatik, zum Beispiel in der letzten Saison, noch günstiger stellen würde. Das Residenztheater behauptet seinen Rang als französische Filiale; dazu ist das Lessingtheater gekommen, das seine Repertoirestücke an der Seine sucht — und diese sind fast über alle deutsche Bühnen gegangen.

Wir können hier nicht alle Erfolge französischer Dramen in den letzten Jahrzehnten verzeichnen. Einer der bedauerlichsten war derjenige des „Falls Clemenceau" von Alexandre Dumas auf der Bühne des Lessingtheaters, ein Erfolg, welcher die Mißernte einer ganzen Saison auszugleichen vermochte. Nicht wegen des anstößigen Inhalts allein ist das Stück zu verwerfen, sondern hauptsächlich

deshalb, weil alle Verwickelungen desselben aus einer Gemeinheit der Gesinnung hervorgehen, welche zwei weibliche Wesen, Mutter und Tochter, in ungeschminkter Weise zur Schau tragen. Desto berechtigter war der Erfolg eines heiteren Repertoirestückes: „Die Welt, in der man sich langweilt", von Pailleron, denn die Satire darin, obgleich auf Pariser Verhältnisse gemünzt, traf doch auch in Deutschland viele mit Bildung kokettierende Zirkel, und neben den von der Satire gezeichneten bêtes noires finden sich viele liebenswürdige Charaktere in dem geistreichen Lustspiele. Die Stücke von Erckmann-Chatrian „Die Rantzau" und „Freund Fritz" mit der prächtigen Rolle des Rabbi Sichel haben etwas Idyllisches, was in Deutschland anmutet.

Wie viele hohle Nüsse der französischen Dramatik aber von unseren Direktionen aufgeknackt, wie viele selbst zerbrochene Töpfe von drüben für unseren dramatischen Jahrmarkt herübergeholt werden, darüber könnten die Repertoires einzelner Berliner und Wiener Theater ausreichende Auskunft geben, und die betriebsamen Theateragenturen thun das Ihrige, um halbe Erfolge als ganze auszuposaunen und auch einem Mißerfolg seinen bösen Stachel zu nehmen, so daß die Provinzbühnen blind zugreifen, auch wo es sich um ein noli me tangere handelt. Selbst die volkstümliche Komik, die Burleske, die aus nationaler Eigenart hervorgeht und mit ihr im Zusammenhang bleiben muß, wenn sie eine herzstärkende Belustigung gewähren soll, wird neuerdings mit Vorliebe aus Paris verschrieben. Das Palais Royal ist die Hauptbezugsquelle der dramatischen Späße. Schon die Offenbachiaden, die von den Bouffes Parisiennes aus ihre Weltwanderung angetreten haben, zeigten zur Genüge, daß die Franzosen

Talent besitzen für die burleske Komik, und nicht weniger bewiesen dies viele Purzelbaumschwänke des Palais Royal und des Vaudeville. Man mag sich denn auch in Deutschland eine „Madame Bonivard“ und einen „Seligen Toupinel“ gefallen lassen, doch das sind Ausnahmen neben den zahlreichen Erzeugnissen der komischen Muse, denen so viele französische Eigenart anhaftet, daß sie in Deutschland zu wenig genießbar und zu anstößig sind — und gerade die Überflutung mit derartigen Nichtigkeiten macht einen demütigenden Eindruck und drückt das Niveau unserer Bühne herab, sowohl was unser nationales als auch unser ästhetisches Gefühl betrifft.

* * *

Neben den französischen Hilfstruppen der Direktionen haben sich nun auch die norwegischen eingestellt und sind sogar in die erste Linie eingerückt, an ihrer Spitze der Generalissimus Ibsen, der vielgefeierte, lorbeergekrönte. In der That, Ibsen wird nicht nur als ein bedeutender Dramatiker, sondern auch als ein großer Dichter, einer der größten unseres Jahrhunderts, verherrlicht, und er hat eine Gemeinde, die fanatisch begeistert ist und eine Propaganda findet in den freien Bühnen, in den reisenden Schauspielerensembles, welche mit ihren Repertoires denjenigen der stehenden Stadttheater Konkurrenz machen müssen und deshalb auf Stücke bedacht sind, welche sich dort selten oder überhaupt nicht finden. Die Modernsten, die realistischen Schauspielerensembles, führen mit Vorliebe diese Stücke auf und setzen auch noch irgend einen andern jungen Norweger oder alten Schweden in Kurs. Allmählich folgen auch zögernde Stadttheater und Hoftheater nach und bringen

auch die schwächeren Werke des Dichters zur Aufführung, um den Bühnen der großen Städte Gefolgschaft zu leisten, die es für ihre Pflicht halten, jede Leistung der Ibsenschen Schreibfeder, und wenn auch das ganze Werk nur ein großer lapsus calami wäre, gleichsam in Gold zu fassen und auf der Bühne zur Schau zu stellen. Hier zeigt sich wieder die Macht der Ausländerei. Ibsen ist nichts weniger als ein volkstümlicher Schriftsteller, und wenn er ein Deutscher wäre, so würden die Direktoren zurückschrecken vor dem Gewagten, dem oft Barocken und Paradoxen seiner Dichtwerke. Wie wenige Dramen Friedrich Hebbels sind zur Aufführung gekommen, und dieser Dichter hat eine Ähnlichkeit mit Ibsen, gerade in der Vorliebe für kühne Probleme und schroffe Behandlungsweise. Wäre Hebbel in irgend einem norwegischen Strandloch geboren, so würden sein „Diamant", sein „Rubin", sein „Trauerspiel in Sizilien", seine „Julie" gewiß über sehr viele Bühnen gegangen sein; so bleiben sie der Würdigung durch die Litteraturgeschichte überlassen.

Von Ibsens mehr poetisch gehaltenen, aber vielfach mystisch gefärbten und kommentarbedürftigen großen dramatischen Dichtungen wie „Brand" und anderen ist keine auf die deutsche Bühne gekommen, welche sich alles Poetische vom Leibe zu halten weiß; sie trägt gleichsam einen Gummimantel, an welchem alles derartige absickert. Auch die poetischen Dramen von Augier „Le lion amoureux", „Gabrielle", „Philliberte" sind ja nicht auf die deutsche Bühne gekommen; erst als Augier anfing, soziale Dramen in Prosa zu schreiben, wurden seine Stücke in Deutschland gegeben. Ähnlich erging es Ibsen. Anfangs machte ihm Björnson bei uns den Rang streitig mit seinem Schauspiel „Das Fallissement",

welches starke Charakterzeichnung und in der Rolle des Advokaten Behrent eine dankbare Aufgabe für einen hervorragenden Darsteller enthält, die sich Ernst Possart nicht entgehen ließ. Ibsens norwegischer Dichterruhm blühte lange Zeit im Verborgenen; allmählich tauchten bei uns Stücke auf wie „Die Stützen der Gesellschaft", welche in Ton und Haltung lebhaft an das „Falliſſement" erinnerten. Dies war 1875 erschienen. Die „Stützen der Gesellschaft" erblickten 1877 das Licht der Prosceniumslampen. Die Satire ist noch schärfer und einschneidender als bei Björnson, aber der Held des Dramas mit seinen mörderischen kaufmännischen Spekulationen eine Canaille. Vorherrschend ist in diesem Drama die Satire, und die Satire liebt es, die Dinge auf den Kopf zu stellen. Auch der „Volksfreund" ist ein solches Gesellschaftsdrama mit satirischem Stachel. Darauf folgte „Nora", ein Drama, in welchem die Logik des Gefühls der Logik der bestehenden Gesetze gegenübergestellt wird und am Schluß die Emanzipation der Frau von ihren ehelichen und mütterlichen Pflichten gezeigt wird — wir zweifeln indes, daß die sich von diesen Pflichten loslösende Frau in ihrem dunkeln Drange sich des rechten Weges wohl bewußt ist. „Nora" wurde ein deutsches Repertoirestück, die Titelrolle ein Paradepferd der reisenden Künstlerinnen. Im übrigen ist das Stück gut gebaut, in seinen Episoden interessant und steigert sich bis zum Schluß. Gegen die Aufführung dieser Ibsenschen Dramen auf unseren Bühnen lassen sich keinerlei Erinnerungen erheben: so weit ist unser Volk berechtigt, der Weltlitteratur zu huldigen, daß es die gelungenen Werke eines begabten eigenartigen Dramatikers sich aneignen darf. Doch nur die gelungenen Werke; es ist da eine scharfe Grenze zu ziehen.

Diese Grenze wurde in Deutschland rasch überschritten; an Stelle unbefangener Schätzung traten fanatischer Kultus und Götzendienst, und dies gerade zu einer Zeit, wo die Muse des Dichters ganz zu erlahmen und auf Abwege zu geraten anfing. „Die Gespenster" mit ihrem physiologischen Spuk mochte man noch gelten lassen; wir haben das Verbot dieses Dramas nie begriffen; es ist unheimlich beleuchtet, niederdrückend, trostlos, aber es enthält nichts Anstößiges. Gegen die Theorie der erblichen Belastung hat die Polizei kein Recht, sich zu erklären, umsoweniger, als sie in ihren Verbrecheralbums manche Bestätigung derselben findet. Wollte man die Vorgeschichte, den liederlichen Lebenswandel des Kammerherrn zensurwidrig finden, so müßte man die Hälfte aller sozialen Dramen von der Bühne verbannen. Natürliche Kinder sind nie von ihr ausgeschlossen gewesen. Die Blutschande wird in den „Gespenstern" nur gestreift, aber vermieden. Die Kritik mag mit Recht sagen, dies Stück ist kein Drama, nur ein Gemälde, in dessen Mittelpunkt ein kranker, fast willenloser Held steht — und dies ist in der That ein starkes ästhetisches Gebrechen. Auch ist das Problem in so einseitiger, schroffer Fassung ästhetisch und wissenschaftlich falsch gestellt; es fehlt der Kontrast, das Gegenspiel; es giebt noch weit mehr Fälle, in denen jene unselige Erbschaft nicht angetreten wird, und es handelt sich keineswegs um ein unverbrüchliches Naturgesetz. Doch bei alledem bleiben die „Gespenster" ein interessantes Stück, und interessante Stücke zu geben, aus welchem Lande sie auch stammen mögen, ist die Bühne berechtigt, aber ein Meisterwerk sind „die Gespenster" natürlich nicht, und wenn das fanatische Apostelтum sich breitbeinig hinstellte und sie als ein solches aus-

posaunte, so begann damit jener blinde Götzendienst, der die schwächeren Arbeiten Ibsens dem widerstrebenden deutschen Publikum mit widerwärtiger Gewaltsamkeit aufdrängt.

Diese Erzeugnisse, wie „Rosmersholm", „Die Frau vom Meere", „Baumeister Solneß", „Hedda Gabler", „Klein Eyolf" sind aber alle verschrobene Produkte eines nach Originalität haschenden und spintisierenden Kopfes, und die ungesunde Mischung von realistischer Detailmalerei und somnambulen Verzückungen macht sie für jeden gesunden Geschmack ungenießbar. Die Zumutung aber, daß außer den Gläubigen auch noch andere Leute den Kot ihres Dalai-Lama mit Vergnügen verzehren sollen, ist als ein starkes Symptom ästhetischer Abgötterei zu betrachten, welche zugleich als übertriebener Kultus des Ausländischen gebrandmarkt zu werden verdient. Und Ibsens Herrschaft auf deutschen Bühnen charakterisiert sich durchweg als eine Fremdherrschaft. „Seine ganze Darstellungsweise", heißt es im zweiten Bande meiner „Nationallitteratur", „entspricht nicht der deutschen Eigenart, der schönen Offenheit, womit unser Genius seine Gedanken, Empfindungen und Leidenschaften ausströmt; sie hat etwas Nordisches, Runenhaftes, und über diese rätselhaften Runen brauchen wir uns nicht den Kopf zu zerbrechen. Was sich aus ihnen herausschälen läßt, lohnt wahrlich der Mühe nicht, denn was zu Grunde liegt, ist meistens etwas Abnormes, Pathologisches, und die Muse von Ibsen schweift oft an den Grenzen des Irrsinns umher. Seine Hyperromantik steht meistens dort, wo die Parodie beginnt. Seine Helden sind alle hysterisch und leiden an einer Hyperästhesie des Gefühls. Eine Sammlung von Ibsens Dramen ist ein Album von

Seelenkrankheiten, und nicht die geringste derselben ist die Selbstmordmanie, die von Hause aus hinter den Coulissen lauert."

Wenn Ibsen zu den großen Dichtern der Weltlitteratur gehörte, so müßten alle diese Bedenken schweigen. Doch wenige sind dreist genug, ihn mit einem Shakespeare, Schiller und Goethe in eine Linie zu stellen. Den großen Geistern ist eine schöne Klarheit eigen. Ibsen hat etwas Verzwicktes und Verkniffenes und ist reich an jenen geheimnisvollen Andeutungen, die auf etwas Apartes hinzuweisen scheinen, im Grunde aber nur ausgestellte Wechsel sind, die nicht eingelöst werden. Dagegen muß Ibsen als einer der Väter des modernsten Realismus betrachtet werden, obschon er nur ein Pseudorealist ist und ein gewisser Mystizismus stets hinter seiner Lebenswahrheit lauert. In Deutschland hat er indes Schule gemacht; so wie die französischen Dramatiker eine französierende Bühnendichtung hervorriefen, so haben die Skandinavier unseren jüngsten Realisten die Wege gewiesen. Gerhart Hauptmanns „Einsame Menschen" ist eine regelrechte Ibseniade. Dabei darf man nicht vergessen, daß Ibsen ein bühnenkundiger Thebaner ist und sich sehr gut auf den Effekt versteht, bei aller schlichten Einfachheit seiner Scenerie und der geringen Zahl der in seinen Dramen mitwirkenden Personen. Unsere Realisten, welche durchaus die Bühne erobern wollen, gehen daher mit Recht bei ihm in die Schule.

Von den älteren Dramen Ibsens, als er, noch ein nordischer Skalde, den Heerschild der skandinavischen patriotischen Dichtung schlug, sind „Die Kronprätendenten" über mehrere deutsche Bühnen gegangen, ebenso das dramatische Gemälde Björnsons „Zwischen zwei Schlachten";

doch trotz der markigen Darstellungsweise der beiden Dichter war die Wirkung nur eine vorübergehende und nicht in Vergleich zu stellen mit derjenigen von „Nora“ und dem „Fallissement“.

Einem andern Häuptling der skandinavischen Realisten, dem Schweden Strindberg, mit dem sich die Feuilletons sehr eingehend beschäftigt haben, ist es bisher nicht gelungen, die deutschen Bühnen zu erobern. Von seinem stil- und einheitslosen Geschichtsdrama „Olaf“, in welchem genrebildliche Kneipscenen wie in den brandenburgischen Geschichtsdramen Wildenbruchs eine große Rolle spielen, denen es indes an einigen Zügen treffender Charakteristik nicht fehlt, ist natürlich auch bei unseren Modernsten wenig die Rede, und nirgends hörte man etwas von einer beabsichtigten Aufführung; aber auch seinen kecken modernen Stücken, in denen sein Weiberhaß Triumphe feiert, haben Berliner Bühnen, besonders die freien, nur einen vorübergehenden Besuch gestattet. Der Naturforscher, der die Species Weib geringschätzt und mit Vorliebe in erniedrigenden Situationen zeigt, wie wenn das feingebildete Fräulein Julie in dem gleichnamigen Stück sich dem Diener Jack hingiebt, ist denn doch gerade dem jüngeren Geschlecht, welches sogar den Demi-monde-Damen manche Theaterthräne nachweint, zu unsympathisch.

Neuerdings fand ein dänischer Dichter, dessen Erzählungen und Seegeschichten in Deutschland beifällig aufgenommen wurden, Zutritt bei größeren Bühnen, selbst beim Dresdener Hoftheater. Das Märchenlustspiel von Holger Drachmann „Es war einmal“, das in Kopenhagen den größten Bühnentriumph seit den Zeiten Oehlenschlägers und Heibergs davongetragen, brachte es allerdings in

Deutschland nur zu einem Achtungserfolg. Es erinnert an unsere ältere romantische Schule, an den Tieckschen „Phantasus“ und die Märchendramen dieses Dichters sowie an ähnliche Erzeugnisse Brentanos und Arnims; es ist viel Krauses, Wunderliches darin, und die Mischung des Ernsten und Komischen läßt keinen reinen Eindruck zu. Mit der dänischen Muse stehen wir indes seit langer Zeit auf gutem Fuße. Schon in der Mitte des vorigen Jahrhunderts wurden Holbergs Dramen von deutschen Schauspielgesellschaften gegeben, und in der ersten Hälfte des jetzigen zeigte Oehlenschläger das Doppelgesicht des deutschen und dänischen Dichters. Sein „Correggio“ ging über alle Bühnen, wie in späterer Zeit „König Renés Tochter“ von Hertz.

Neben der französischen und norwegischen Dramatik spielt die der anderen Völker allerdings nur eine untergeordnete Rolle. Dennoch ist die Summe dieser ausländischen Dramen doch beträchtlich genug, und durch die verschiedenen Nationalfarben wird die Buntheit des gegenwärtigen deutschen Repertoires noch augenfälliger und greller.

Die englische Dramatik der Neuzeit ist zu unbedeutend, um irgendwie ins Gewicht zu fallen. Wir sprechen freilich nicht von den Dramen eines Swinburne — diese sind aber kein Londoner Bühnenfutter. Wo die Poesie beginnt, da hört ja überall in Europa die Bühnenfähigkeit der Stücke auf. Doch was Boucicault und die anderen Tagesschriftsteller schaffen, das ist sehr wohlfeile Ware, ist dramatischer Jahrmarktströdel. Bisweilen werden auch fremde Litteraturen geplündert; so spukte in London eine Zeit lang eine Nachdichtung von Benedix' „Aschenbrödel“, doch der Name des deutschen Dichters wurde dabei gar nicht genannt. Die englische Dramatik ist gleichwohl auf unserer Bühne glänzend und

großartig vertreten, freilich nur durch einen großen Toten, den Schwan vom Avon. Shakespeare ist auf deutschen Bühnen viel heimischer als in England selbst. Die Versuche, seine Zeitgenossen bei uns einzubürgern, sind im ganzen nicht geglückt; so fand Massingers „Herzog von Mailand", der am Berliner Hoftheater gegeben wurde, dort keine bleibende Heimstätte. Manche Dramen von Webster, Ford und anderen altbritischen Dichtern würden aber der jüngstdeutschen Richtung sehr wohl entsprechen, und wir glauben, daß diese Bezugs- und Stoffquelle noch Beachtung finden wird. Beaumont und Fletcher erschienen, wie erwähnt, im vorigen Jahrhundert auf unserer Bühne, in Bearbeitungen von Schröder, zugleich mit den Schau- und Lustspielen von Cumberland, Lillo, Moore, Colman, Sheridan und anderen; das ist heutzutage alles in Vergessenheit geraten — nur Sheridans „Lästerschule" hat sich auf der Bühne behauptet. Der neueste aus England bezogene dramatische Proviant ist aber meist derber Art und nicht litteraturfähig. Ein albernes Stück, wie „Charleys Tante" ist freilich der Haupttreffer eines zweiten Berliner Theaters gewesen und hat natürlich die Runde über unsere Bühnen gemacht. Weniger erfolgreich war der weit bessere Schwank „Lethe", mit seiner Verspottung der Temperenzler, ihrer Heuchelei und ihrer Ausschreitungen. Neuerdings hat Blumenthal einige englische Schwänke bearbeitet, wie „Niobe" und die „Falschen Heiligen". Doch auch sie haben keinen litterarischen Wert und sind zerbrechliche Ware; Frau Ellmenreich und Frau Petri konnten in den Hauptrollen glänzen. Nimmt man dazu die pagodenhafte Nipptischoperette Sullivans „Der Mikado" mit ihrer ethnographischen Komik und ihren glücklichen melodiösen Erfin-

dungen und einige roh gearbeitete Sensationsstücke wie „Silberkönig“ von Jones, so hat man die ganze Ausbeute aus den Schachten des einst in dramatischer Hinsicht so minenreichen Albions. Gleichwohl haben sich gerade in den letzten Jahren diese Erzeugnisse subalterner Köpfe doch auf den deutschen Bühnen weidlich getummelt, während in den vorausgehenden Jahrzehnten von neuer englischer Dramatik bei uns überhaupt nicht die Rede war.

Im Gegensatze zu den Engländern sind die Russen nicht mit ihren leichten dramatischen Kreuzern, sondern mit ihren großen Panzer- und Admiralschiffen in den Hafen unserer Bühnenwelt eingefahren. Die Thatsache aber, daß unsere Bühnen russische Stücke zur Aufführung bringen, ist allerdings novum quid atque inauditum; denn die russische Litteratur galt bis in die letzten Jahrzehnte unseres Jahrhunderts für gänzlich abhängig von der andern europäischen Dichtung, deren Reflexe sich in dem weiten, zum Teil lichtlosen Reiche der Sarmaten wiederspiegelten; selbst ein so begabter Dichter wie Puschkin galt nur für einen Nachfolger Lord Byrons, der den Weltschmerz des großen Lords mit russischer Kultur und Unkultur amalgamierte; man glaubte schon viel zu thun, wenn man den Russen Verständnis und Empfänglichkeit für die Litteratur des Westens nachrühmte, so daß ihre Nachdichtungen nicht ganz aus dem Rahmen derselben herausfielen. Das ist nun anders geworden, seitdem die Losung des Realismus und Naturalismus ausgegeben worden; jetzt hat sich in den Zuständen des eigenen Landes ein reiches Stoffgebiet für eine nationalrussische Muse erschlossen. Da galt es nur, richtig zu beobachten, behend zuzugreifen, und an Stimmungselementen jeder Art, auch

an zersetzenden fehlte es nicht in dem großen, in schwieriger Kulturarbeit begriffenen Lande, wo die Gedanken der verwegensten Umgestaltung auftauchten, weil jeder Boden fehlte für eine an das Bestehende anknüpfende Reform.

Das russische Beamtentum hatte Gogol in seinem Schauspiel „Der Revisor" satirisch beleuchtet. Das Stück ist von älterem Datum, wurde indes neuerdings auf der Berliner Hofbühne gegeben. Es ist von ethnographischem Interesse und lehrreich, was die inneren Zustände Rußlands betrifft. Der künstlerische Wert aber ist ein geringer, es ist eben dramatisierte Satire. Einer der vortrefflichsten Kenner der russischen Litteratur und gewandtesten Übersetzer, Eugen Zabel, der über Turgenieff einen interessanten Essay geschrieben, hat das Drama des russischen Novellisten, „Natalie", für die deutsche Bühne bearbeitet, und da die Heldin für tüchtige dramatische Darstellerinnen eine lohnende Aufgabe ist, so ist das Schauspiel auf vielen deutschen Bühnen zur Aufführung gekommen. Turgenieff ist mehr Novellist als Dramatiker, indes enthält seine „Natalie" einige Scenen von dramatischer Wirkung. Wenn auch aus dem russischen Leben herausgegriffen, so ist doch das Nationalrussische nicht so scharf betont, daß es auf deutschen Bühnen allzu fremdartig gemahnen könnte. Echt russisch aber ist das Drama „Roskolnikow", nach dem Roman Dostojewskys bearbeitet, ein Kriminalstück, ein Drama der Porte Saint-Martin, aber mit seiner wilden Naturwüchsigkeit aus dem Boden des russischen Studenten- und Volkslebens herausgewachsen. Auch hier war die Titelrolle deutschen Darstellern von jugendlichem Ungestüm willkommen. Zu weit aber ging man in der Aneignung des Ausländischen, als man auch des Grafen Leo Tolstoj

Drama „Die Macht der Finsternis“ auf deutsche Bühnen brachte. Dies dramatische Sittenbild aus dem russischen Volksleben führt uns so grellbeleuchtete rohe Zustände, einen solchen Pfuhl von Laster und Verbrechen vor, daß diese Vorgänge weniger Schrecken als Abscheu erregen. Wollte Tolstoj, der russische Sozialpolitiker, mit seinen oft paradoxen Weltverbesserungsgedanken den Russen nachweisen, zu welchen Scheußlichkeiten die geistige Roheit und Verfinsterung führe, welche das Volksleben des Zarenreichs oft auf die tiefste Stufe der Gesittung herabdrückt, so mag das für russische Leser und Hörer vielleicht von Interesse sein, in ästhetischer Hinsicht aber kann es nur abstoßend wirken, und so ging denn auch der russische Höllenbreughel klanglos zum Orkus hinab. Nicht viel besser erging es einer deutschen Nachdichtung, dem etwas rohen Drama „Vor Sonnenaufgang“ von Gerhart Hauptmann.

Die italienische dramatische Muse hat seit den Zeiten Goldonis und Alfieris nichts von Bedeutung hervorgebracht; Manzonis „Graf von Carmagnola“, für den sich Goethe so lebhaft interessierte, ist im Grunde nur ein tragisches Schablonenstück und hat so wenig wie die späteren Dramen von Niccolini bei deutschen Bühnenleitern Beachtung gefunden. Italienische Lustspiele wurden zwar bisweilen bearbeitet, „Der Ball zu Ellerbrunn“, ein häufig gegebenes Repertoirestück von Blum ist nur eine Bearbeitung der „Fiera“ von Nota. Wir wissen nicht, ob dies in der Druckausgabe erwähnt ist — auf den Theaterzetteln wurde die Autorschaft Notas stets totgeschwiegen. Von neuesten italienischen Dramen sind einige Stücke von Ferrari und Giocosa sporadisch auf deutschen Bühnen erschienen; dieser oder jener Gastspieler brachte sie in seinem Reisesack

mit. Doch gegenüber dem glänzenden Erfolg, welchen die Opern eines Mascagni und Leoncavallo davontrugen, kam der Erfolg jener Stücke nicht in Betracht. Ihre litterarische Bedeutung ist deshalb eine geringe, weil sie nur Ausläufer der neufranzösischen Dramatik sind und sich mit den Werken ihrer Vorbilder, eines Sardou und Dumas, in keiner Weise messen können.

Die spanische Dichtung hat in der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts am Wiener Hofburgtheater eine bedeutende Rolle gespielt; als Laube die Direktion desselben übernahm, gab es dort eine spanische Partei, welche der modernen Richtung Laubes gegenüber die alten Überlieferungen aufrecht erhalten wollte. Laube war, wie er selbst schreibt, aus einem anderen Kirchspiel. „Ich bestreite durchaus nicht", sagt er, „daß die spanische dramatische Litteratur sich durch Reichtum graziöser Erfindung ausgezeichnet hat; ich gebe zu, daß die Kenntnis derselben unseren Dramatikern vorteilhaft sein kann, namentlich in der Richtung des feineren Lustspiels. Aber auch nur in dieser Richtung; die Gewandtheit in der Form ist das Beste der Spanier. In diese Gewandtheit der Form schließe ich den graziösen Geist ein, welcher dramatische Ideen erfinderisch auszubeuten und in anmutige Konflikte zu leiten weiß. Aber wo es sich um den gründlichen Inhalt handelt, da versagt uns, meine ich, das spanische Drama. Es ist auf seinem Grunde eng beschränkt durch religiös-dogmatische Vorurteile, welche sich wie Naturgesetze eingenistet haben ins spanische Leben." Laube glaubte indes seinen Gegnern einige Zugeständnisse machen zu müssen; er versuchte es mit „Don Gutierre, der Arzt seiner Ehre" und mit dem „Stern von Sevilla", welchen Zedlitz nach Lope de Vega

bearbeitet hatte, doch diese Dramen fanden bei dem Wiener Publikum keine Gnade. Die Ablehnung derselben war ein Triumph, welchen Laube über die ältere Richtung davontrug; er beschränkte sich jetzt auf die beiden spanischen Dramen, welche überhaupt sich auf dem deutschen Bühnenrepertoire behauptet haben, auf Moretos „Donna Diana“ und Calderons „Das Leben ein Traum“. In neuester Zeit sind nicht an der Donau, sondern an der Spree spanische Stücke aufgeführt worden; das Berliner Hoftheater ist mehrmals spanisch gekommen; das Stück Goettes „Verbotene Früchte“ ist eine Bearbeitung von des Cervantes „La cueva de Salamanca“, übrigens ein alter Wanderstoff der Weltlitteratur, den auch Hans Sachs bereits für die Bühne bearbeitet hat. Ebenso gab sie den „Tugendwächter“, ein nach Lope de Vega bearbeitetes Lustspiel. Von neueren spanischen Dichtern ist Echegaray erfolgreich unserem Theater angeeignet worden; Paul Lindau hat seinen „Galeotto“, eine Tragödie des Klatsches, auf Grundlage eines Stückes von Echegaray verfaßt, und dieser „Galeotto“ war über alle deutschen Bühnen gegangen. Echegaray war dadurch Mode geworden, doch die Versuche, andere Stücke dieses Dramatikers bei uns einzubürgern, hatten keinen Erfolg.

* * *

Wir haben ein jedenfalls sehr farbenbuntes Bild unserer heutigen Bühnenrepertoire entrollt, soweit sie von der ausländischen Litteratur beherrscht werden. Man könnte geneigt sein, diesen internationalen Bühnenkarneval mit Goethes Verherrlichung der Weltlitteratur zu rechtfertigen; sagt doch der große Dichter, nicht mit Unrecht wäre von dieser die Rede, „denn die sämtlichen Nationen,

in den fürchterlichsten Kriegen durcheinandergeschüttelt, sodann wieder auf sich selbst einzeln zurückgeführt, hatten zu bemerken, daß sie manches Fremde gewahr worden, in sich aufgenommen, bisher unbekannte geistige Bedürfnisse hier und da empfunden. Daraus entsteht das Gefühl nachbarlicher Verhältnisse, und anstatt daß man sich bisher zugeschlossen hatte, kam der Geist nach und nach zu dem Verlangen, auch in den mehr oder weniger freien geistigen Handelsverkehr mit aufgenommen zu werden." Gewiß gereicht es dem deutschen Volke und seiner Litteratur zur Ehre und Zierde, daß diese weiten Gesichtspunkte Goethes wachsende Anerkennung gefunden, daß unser Weltblick, unsere geistige Aneignungsfähigkeit diejenigen anderer Nationen übertreffen; namentlich hat unsere Dichtung daraus Anregungen erhalten, welche begabte Köpfe selbständig fortbildeten; auf wissenschaftlichem Gebiete hat dieser Blick in die Ferne bedeutende Leistungen fördern helfen; auch dem „einsamen und geselligen Leser", um einen Goetheschen Ausdruck zu gebrauchen, haben die Früchte solcher Bemühungen große Genüsse bereitet. Anders verhält es sich mit der Bühne, die sich dem großen Publikum erschließt, die ein Bild des Volkslebens geben, ein Spiegel des Nationalgeistes sein soll; wird sie zum Tummelplatz fremdländischer Erzeugnisse, wobei auch die Wahl des Guten und Besseren aufhört, so verliert sie den Anspruch, eine Nationalbühne zu sein oder zu werden. Auf dem französischen Theater spielt alles Ausländische eine höchst untergeordnete Rolle. Diese Bühne ist in der That eine Nationalbühne, und da wir derselben so viel abgesehen, so viel entlehnt haben, so wäre es wohl an der Zeit, ihr auch hierin nachzueifern und diesen ihren größten Vorzug uns anzueignen.

Die Frauengestalten der modernen Bühne.

Wenn wir auch die Revolution der Litteratur, die sich neuerdings vollzogen haben soll, für ein unberechtigtes Stichwort halten, indem es sich nur um eine Fortentwickelung unserer Litteratur handelt, die in der Hauptsache an frühere schon von Mitte dieses Jahrhunderts an herrschende Richtungen anknüpft, im ganzen aber auf abschüssige Wege geraten ist, so wollen wir doch nicht verkennen, daß auf unserer Bühne eine Wendung eingetreten ist, die aber mehr durch die ausländischen importierten dramatischen Erzeugnisse als durch deutsche Dichterwerke, die sich demselben anschließen, hervorgerufen wurde. Gegenüber unserer klassischen und romantischen, ja selbst auch der jungdeutschen Epoche handelt es sich allerdings um eine Neuerung; wenn wir aber noch weiter zurückgreifen ins vorige Jahrhundert, so zeigt sich diese Revolution zum großen Teil als eine Reaktion und wir begegnen sofort in den Dramen von Kotzebue einem ähnlichen Naturalismus, wie er sich in den jüngstdeutschen Dramen kundgiebt, und in Kotzebues „Eulalia“ haben die neuen Magdalenen-

dramen eine vorklassische Vorläuferin, und was geschlechtliche Keckheiten betrifft, so laufen in Kotzebues Stücken genug schwangere Jungfrauen, Sonnenjungfrauen und solche, die mit der Sonne nichts zu thun haben, in Europa und Amerika herum, und die Naivetät einer Gurli ist so naturalistisch wie möglich. Doch dies ist alles längst von unserer Bühne fortgefegt und nur von Interesse für den Litterarhistoriker. Wenn diese Gestalten wieder auferstehen, so erscheinen sie in etwas anderer Toilette, fin de siècle, und unterscheiden sich allerdings von den Charakteren der klassischen und nachklassischen Dichtung, besonders was die Frauen betrifft. Diese wollen wir einmal näher ins Auge fassen; denn vom praktischen Standpunkt aus läßt sich nicht leugnen, daß unsere Heroinen und ersten Liebhaberinnen in ein ganz anderes Fahrwasser geraten sind, und daß von ihnen, da sie auch noch die klassischen Rollen spielen müssen, eine Vielseitigkeit verlangt wird, welche die allerverschiedenartigsten Töne auf der Bühne anschlagen muß.

Fassen wir die klassischen Frauenrollen ins Auge, wobei wir, und gewiß mit Recht, die Shakespeareschen Dramen zu unserem klassischen Repertoire rechnen und auch Kleist und Grillparzer mit hereinziehen, so stehen in erster Linie die Heldinnen, die Frauen der That — eine Jungfrau von Orleans, deren göttliche Sendung durch die irdische Liebe aus der Bahn gelenkt wird, eine Lenore, die sich in den Kampf stürzt aus Liebe zu ihrem Gatten, eine Amalie, die dem Räuberhauptmann folgt in sein wildes Gewerbe, eine Königin Elisabeth, welche über Leben und Tod einer Gegnerin und Rivalin zu richten hat, eine Statthalterin Margarete, welche klug und klar die poli-

tischen Verhältnisse durchschaut, als sie von der Weltbühne zurücktritt, oder jene andere Margarete, die Furie der Rosenkriege, welche grausamer ist als die mörderische Schlachtengöttin selbst, dann jene Lady Macbeth, die, von noch wilderem Ehrgeiz entflammt als der Gatte, ihn zum Königsmord treibt. Nehmen wir noch dazu die wilde Penthesilea von Kleist, die heldenhafte Mutter der Makkabäer in dem Trauerspiel von Otto Ludwig, die Judith und Brunhild in den Hebbelschen Dramen, bei denen allerdings die thatkräftige Energie aus einem merkwürdigen Wurzelwerk sexueller und zum Teil mystischer Einflüsse herauswächst, und die Brunhild von Geibel, so haben wir ein Repertoire von Rollen, welches unsere Fachheroinen zum Teil beherrschen. Abgesehen von der etwas problematischen Beleuchtung der Hebbelschen Heldinnen zeichnen sich alle anderen klar und bestimmt ab ohne jedes psychologische Raffinement.

Neben diesen oft wilden Heroinen finden sich die sanften und edlen Frauengestalten, deren glänzendes Vorbild die Goethesche Iphigenie ist, zu denen aber auch die beiden Lenoren im „Tasso" gehören und die Königin in „Don Carlos", die „Sappho" Grillparzers, obschon sie sich auch vom Effekt hinreißen läßt. Die Dulderin Maria Stuart könnte man hinzurechnen, trotz ihrer aufflammenden Leidenschaftlichkeit in den großen Scenen des dritten Aktes und trotz ihres magdalenenhaften Zuges. Zu diesen sanften Frauengestalten gehört auch Cordelia mit ihrer rührenden Kindesliebe, Imogen, Isabella und einige andere Frauengestalten Shakespeares.

Wenden wir uns aber zu den jugendlichen Liebhaberinnen — welch eine Zahl von anmutigen Charakter-

köpfen! Doch wie verschieden auch die Beleuchtung sein mag, nirgends zeigt sich das grelle Licht einer sexuellen Roheit ohne den Adel der Herzensneigungen! Das findet sich bei Julie, trotzdem daß sie stürmisch nach dem sinnlichen Glück und dem kirchlichen Segen verlangt, der ihr dasselbe allein zu gestatten vermag, bei der zart empfindenden Ophelia, bei der hingebungsvollen Desdemona, ebenso wie bei den Schillerschen mehr sentimentalen Mädchengestalten, der schönseligen Thekla, der in lyrischen Empfindungen schwelgenden Beatrice, der vielgemarterten Luise, wie bei Goethes Gretchen und Klärchen, diesen innigherzigen Mädchen, die erste in ihren engbürgerlichen Verhältnissen nur mit Lust und Leid ihrer Liebe beschäftigt, die zweite zugleich mit patriotischem Aufschwung in ihrem Geliebten den Helden des Volkes vergötternd. An Naivietät verwandt ist ihnen „Das Käthchen von Heilbronn", das aber einen Stich ins Somnambule und Mystische und dessen Liebe etwas Hypnotisches hat und unter einem seelischen Zwang zu stehen scheint.

Wir haben eine Reihe von Frauengestalten angeführt, die allen Theaterbesuchern durch die klassischen Bühnenabende bekannt geworden; sie finden sich meistens auf dem Repertoire unserer berühmten Gastspielerinnen. Charakteristisch für alle ist es, daß ihre Gefühle und Leidenschaften allgemein verständlich, daß sie keine Ausnahmenaturen sind, bei denen die psychologische Grübelei auf verschlungene Bahnen führt, und daß die künstlerische Gewandung, in der sie vor uns erscheinen, eine durchaus stilvolle ist.

* * *

Wenden wir uns nun den Modernen und Modernsten zu, gleichviel ob sie in Deutschland, Skandinavien

oder Frankreich heimisch sind, so begegnet uns zunächst unter ihren Bühnengestalten eine Gruppe, welche sich noch ziemlich eng an klassische Vorbilder anschließt; es sind dies die leidenschaftlichen Charaktere, deren Stammbaum wir bisher nicht weiter verfolgten, deren Ahnentafel wir in unserer bisherigen Übersicht noch offen gelassen haben, leidenschaftlich in Liebe und Haß, der aus der Liebe hervorquillt. Hierher gehören die Adelheid in „Götz von Berlichingen", die Eboli in Schillers „Don Carlos", zum Teil auch die „Lady Milford", die „Medea" im Grillparzerschen Drama, die Messalina in Wilbrandts „Arria und Messalina", die Georgine in Freytags „Graf Waldemar".

Die Frauengestalten von Richard Voß, die den gleichen leidenschaftlichen Zug haben, bewegen sich ganz im modernen Milieu, ja in der Zuchthausatmosphäre. Dadurch sind sie dem Naturalismus näher gerückt; es ist gleichsam der penetrante Geruch des Modernen, der uns entgegenduftet, eine Modernität, die sich in abstoßenden Lebensverhältnissen gefällt. Gleichwohl hat der kraftgeniale Stil von Richard Voß wieder etwas phantasievoll Mächtiges, was ihn sehr vom nüchternen Realismus unterscheidet. „Eva" ist eine edel angelegte Natur, Tochter eines Grafen, der durch verfehlte Bergwerksspekulationen nicht nur selbst bankerott wird, sondern auch arme Arbeiter, denen Aktien aufgeschwatzt wurden, mit ins Verderben reißt; sie sagt sich von ihrem Geliebten Elimar los, als dieser den Arbeitern hart und schroff gegenübertritt, und reicht ihre Hand dem bürgerlichen Biedermann, dem Arbeiterfreunde Hartwig, der ihr schon lange sein Herz geschenkt hat. Doch die übereilt geschlossene Ehe wird unglücklich. Evas früherer Geliebter Elimar gewinnt von neuem ihr Herz;

sie verläßt den Gatten und folgt dem Verführer. Allzu früh muß sie erkennen, daß er ein Wüstling ist und andere Geliebten hat: eine von ihm Verlassene, Toinette, weiht Eva in das Don Juan-Register Elimars ein; sie erschießt ihn, kommt ins Zuchthaus, aus dem sie im letzten Akt zurückkehrt, und stirbt. Die Leidenschaftlichkeit ihres Wesens führt sie zu all den plötzlichen Entschlüssen und auch zur mörderischen That. „Alexandra", die andere Heldin von Richard Voß, die mit Rachegedanken umgeht, die Tochter einer Gauklerin, hatte Erwin, den jungen Sohn eines Präsidenten, kennen gelernt; sie war mit ihm ein Verhältnis eingegangen, das nicht folgenlos blieb. Das Kind starb — sie hatte die Absicht, es zu töten; aber sie hatte es nicht getötet. Gleichwohl wurde sie zu jahrelanger Zuchthausstrafe verurteilt. Aus der Haft entlassen, will sie sich an ihrem Verführer rächen; ihr Verteidiger, Doktor Andrea, wirbt um sie, sie weist ihn zurück. Erwin führt sie zu seiner Mutter — hier findet sie eine milde Aufnahme. Die Rachegedanken sind entwaffnet; Alexandra und Erwin lieben sich wie früher. Da steht auf einmal das Gespenst der Vergangenheit zwischen ihnen; der beabsichtigte Kindesmord. Die Ehe erscheint unmöglich und Alexandra tötet sich durch Gift.

Die historischen Frauen, eine Kleopatra und Theodora, wie sie Sardou auf die Bühne brachte, zeigen diese Leidenschaftlichkeit im großen Stil, in der weltgeschichtlichen Beleuchtung; der dichterischen Erfindung ist hier nur wenig Spielraum gelassen. Ein frei erfundener Charakter Sardous zeigt uns das moderne leidenschaftliche Weib in seinem Haß und in seiner Liebe, es ist die Russin „Fedora". Um den Geliebten an seinem Mörder zu rächen, eilt sie

nach Paris; sie entdeckt diesen und listet ihm selbst das Geständnis ab; sie schreibt Briefe nach St. Petersburg, die ihn verderben und vorher schon die Seinen zu Grunde richten müssen. Doch sie entbrennt in Liebe zu ihm; er selbst liebt sie schon lange leidenschaftlich. Da will sie alles wieder gut machen, es ist zu spät. Der Geliebte verabscheut sie, als er erfährt, was sie gethan, und sie, die Spionin, nimmt sich das Leben. Wenn auch in der Schlingung des dramatischen Knotens einiges verkünstelt und unnatürlich ist, die Frauengestalt als solche ist die bedeutendste, welche Sardou geschaffen. Sie ist in einen erschütternden Konflikt gebracht, von wechselnden Affekten bestürmt, die zu vollem, hinreißendem Ausdruck kommen, eine schöne Aufgabe für eine bedeutende dramatische Darstellerin.

Dieser Kampf zwischen Liebe und Haß im Herzen leidenschaftlicher Frauen ist alt wie die Tragödie, in deren Mittelpunkt oft solche Charaktere standen. Modern ist nur das Milieu, in welches sie neuere Dichter versetzten, wie das Milieu zum Beispiel bei Fedora der russische Nihilismus ist.

* * *

Mehr der modernsten fin de siècle-Litteratur gehören die liederlichen Heldinnen an; denn es erforderte immer Mut, die blanke Liederlichkeit auf der Bühne aufzuspielen, die mit den Verirrungen der Liebe und Leidenschaft nichts gemein hat. Besonders die neufranzösischen Autoren haben diesen Mut besessen, während die deutschen meist ihren leichtfertigen Mädchen und Frauen noch immer ein mit mancherlei Gefühlen auswattiertes Mäntelchen umzuhängen pflegen. Der kühnste und schroffste der Neu-

franzosen hat auch hier den Haupttrumpf ausgespielt: wir meinen den jüngeren Alexandre Dumas, dessen Isa im „Fall Clemenceau“ eine Vereinigung aller derjenigen Eigenschaften aufweist, durch welche ein junges Weib zu einer ebenso seelenlosen wie ränkevollen Priesterin der Astarte werden kann. Daß der Dichter ein blutiges Strafgericht an ihr vollziehen läßt, erscheint dem schaudernden Publikum begreiflich. Ein Frauencharakter von ähnlichem Kaliber ist die mit diabolischem Humor gezeichnete Mutter. Beide Frauen stehen an der Grenze, wo die moral insanity beginnt. Nicht so tragisch darf man die Susanne d'Ange in des jüngeren Dumas „Demimonde“ auffassen: sie ist das Musterbild aller Frauen von zweifelhafter und zweideutiger Lebensstellung; sie lügt und betrügt wie Isa; doch sie ist dabei liebenswürdig und geistreich; bietet alles auf, einen jungen, braven Mann in ihre Netze zu ziehen; sie verschweigt ihm ihre Vergangenheit und ihre noch fortbestehenden Beziehungen zu dem älteren Herrn, von dem sie noch eine bedeutende Summe zieht. Zuletzt aber gerät sie in eine Falle, indem sie sich dem Freund des Geliebten an den Hals wirft, als er ihr die unwahre Mitteilung macht, der andere sei im Duell gefallen. Auch die anderen Damen dieses Zirkels, welchen Dumas mit tonangebender Meisterschaft geschildert hat, vertreten eine Liederlichkeit, die ohne jede moralische Schminke auftritt. Darin wetteifern mit ihnen die „Armen Löwinnen“ von Emil Augier, welche die Prostitution innerhalb der Ehe vertreten und sich von ihren Liebhabern den Ehebruch mit Geld und mit Geschenken bezahlen lassen. Eine deutsche Mädchengestalt, die in ihrer Art Schule gemacht hat und ganz in den Bereich der Liederlichen gehört, ist die Alma in Suder-

manns „Ehre". Wie viele Almas begegnen uns in den jüngstdeutschen Dramen, in denen ja auch die Hinterhäuser eine so große Rolle spielen! Das Mädchen aus dem Volke mit dem Berliner Inkarnat, das Mädchen, das für Geld, Toiletten, für einigen über seine Verhältnisse hinausgehenden Glanz seine Liebe verkauft, ist eine Lieblingsfigur in modernen Stücken. Es gab bisher verschiedene Naive: Salonnaive und Dorfnaive; zur Zeit Kotzebues gab es die Gurlis, welche durch ihre Unbefangenheit in geschlechtlichen Dingen und durch ihre ungewollten Zweideutigkeiten weidlich ergötzten. Doch die Naivität der cynischen Offenherzigkeit ist eine Blüte der allerjüngsten Modernität. Auch Ibsen hat zur Schönheitsgalerie der Liederlichen beigetragen. Seine Regine in den „Gespenstern", das Mädchen, das seine Jugend ausnützen will und sich frohen Herzens in des Vaters Matrosenkneipe begiebt und hofft, mit vornehmen Leuten Champagner trinken zu können, ist eine nahe Blutsverwandte der Sudermannschen Alma. Anderer Art sind wieder die liederlichen Salondamen, wie die Adah in „Sodoms Ende" von Sudermann, die mit ihrer ganzen Gesellschaft in einem großen Sündenpfuhl herumplätschert, der allerlei geistreiche Blasen treibt. Die Kunstbegeisterung des feineren Salons geht Hand in Hand mit dem Kultus des Lasters und ist nur eine gesellschaftliche Heuchelei. Und Adah ist der Vampir, der einem jungen Künstler Blut und Seele aussaugt und ihn schließlich mit einem liebenswürdigen Mädchen verkuppeln will, um bequemer der verfemten Leidenschaft huldigen zu können. Diese Adah ist der Typus der geistreichen Liederlichkeit, eine Giftblüte, die aus dem üppigen Mistbeet einer überfeinerten Bildung hervorsprießt. Ganz anders

ist Strindbergs Fräulein Julie, welche jede Bildung verleugnet, tief unter ihren Stand herabsteigt, um bei einem Johannisfest, wo sie mit dem Gesinde tanzt, sich dem Diener Jean in seiner Stube hinzugeben. Freilich, eine bittere Satire auf ihren Männerhaß, der sie gerade so tief sinken läßt. Huldigt die Frau Gräfin-Mutter doch dem gleichen Haß und zugleich der freien Liebe.

Eine Abart der liederlichen Heldinnen sind die Magdalenen, deren lasterhafter Lebenswandel in die Vergangenheit fällt, die aber im Verlauf der dramatischen Handlung diese Vergangenheit entweder durch echte Liebe sühnen wollen oder sie bereuen müssen, weil sie durch dieselbe in einen schmerzlichen Konflikt versetzt werden. Die Kameliendame des jüngeren Dumas, Marguerite Gautier, ist die erfolgreichste dieser dramatischen Heldinnen. Durch ihre Liebe zu Armand will sie sich aus dem Strudel erheben, in dem sie beinahe schon versunken ist, und doch — sie ist bereit, ihre Liebe dem Glücke des Geliebten zu opfern. Doch wie die Seele sich auch von der Sünde loszuringen sucht — unerbittlich ist der Protest des durch sie zerstörten Körpers. Die Schwindsucht zehrt die Kräfte der Büßerin auf. In aschgrauer Spitalfärbung stirbt das Stück dahin — ein höchst trister Eindruck. Die vortreffliche dramatische Technik mit ihren zündenden Abschlußeffekten und der leidenschaftliche Zug der Dumasschen Dramen sicherten einem Stücke großen Erfolg, dessen Stoff bei minder glänzender Behandlung durch seine widerwärtigen Seiten abgestoßen hätte. Der alte Kotzebue hat für seine Magdalene, die sündige Eulalia in „Menschenhaß und Reue", eine andere Form der Buße gefunden: durch mildthätige Werke der Menschenliebe gewinnt sie selbst innere Be-

ruhigung und zuletzt auch die Liebe des von ihr gekränkten, ihr verzeihenden Gatten wieder.

In meiner „Geschichte des französischen Theaters der Gegenwart“*) sage ich bei Gelegenheit der „Fiammina“ von Mario Uchard: „Die französischen Autoren lieben eine Art dramatischer Kombinations- und Variationsrechnung, indem sie dieselben gegebenen Elemente umstellen und in neue Verbindungen bringen.“ Ich sagte dies mit Bezug auf die drei Stücke von Uchard, welche Umstellungen desselben Ansatzes sind und dessen nicht reiches Talent sich mit diesem Experiment erschöpfte; doch der Satz findet eine viel weitergehende Anwendung: es giebt eine ganze Reihe von Stücken, in denen das Magdalenentum der Heldinnen darin besteht, daß kompromittierte Frauen für ihre Vergangenheit büßen müssen, indem sie als Mütter das Glück ihrer Kinder dadurch aufs Spiel gesetzt sehen. „Fiammina“ war wohl die älteste Fassung dieses dramatischen Problems auf der französischen Bühne. Die Heldin des Stückes ist eine Künstlerin, welche ihren Gatten verläßt, in der Welt herumabenteuert, mit einem englischen Lord zurückkehrt und durch diese Rückkehr den Gatten und den Sohn kompromittiert, welcher durch den Ruf der Mutter eine Ehe, die er eingehen will, rückgängig werden sieht. Der Sohn will sich für die Ehre der Mutter schlagen. Fiammina sieht das Unheil ein, das sie in der Welt anrichtet, und beschließt, sich in Einsamkeit zu begraben Dieser Entschluß weckt in dem Sohne noch einmal die Kindesliebe und ruft damit einen rührenden Abschluß hervor. In „Heloise Paranquet“ von Dumartin handelt es sich nicht um den

*) Porträts und Studien, IV. Band, Leipzig, F. A. Brockhaus.

Sohn, sondern um die Tochter. Die leichtsinnige Mutter kehrt plötzlich zurück und macht ihre mütterlichen Ansprüche geltend, tritt aber zuletzt wie die Fiammina mit einer Entsagung aus mütterlicher Liebe von der Bühne ab. Victorien Sardou hat diesen Stoff in zwei Varianten behandelt, in „Odette" und „Georgette", und beide Stücke sind oft genug über unsere Bühnen gewandelt, da die Titelrollen beider Stücke dankbare Aufgaben für die dramatischen Darstellerinnen sind. In Odette ist die Fassung von Hause aus grell, fast abstoßend, der Abschluß tragisch oder mindestens traurig mit grellem Effekt. Weit besser ist Georgette. Während in Odette und den anderen bisher erwähnten Stücken die mütterlichen Magdalenen elend zu Grunde gehen oder vom Schauplatze mit Verzicht auf alle Lebensfreuden zurücktreten, siegt in Georgette die opfermutige Liebe der Tochter, die sich um keinen Preis von der Mutter trennen will, und gewährt dieser nach schweren Verwickelungen und Demütigungen einen herzstärkenden Trost. Der Charakter der zärtlich liebenden Mutter, bei welcher anfangs noch die Reminiscenzen der früheren leichtsinnigen Zeit auftauchen und ein großes Sprühfeuer verbreiten in der wachsenden Dunkelheit trauriger Lebensverhältnisse, sowie derjenige der Tochter, die, aus kindlicher Unbefangenheit herausgerissen, sich aufrafft zu dem heldenhaften Entschlusse, sind trefflich gezeichnet; das dramatische Netz ist den Opfern mit großer Gewandtheit über den Kopf geworfen und zieht sich immer enger zusammen; immer näher rücken die drohenden Wolken, aus denen sich die niederschmetternden Enthüllungen entladen.

* * *

Wir wenden uns jetzt einer anderen Gruppe moderner Bühnenheldinnen zu: den unverstandenen Frauen, welche zum Teil auch sehr unverständlich sind. Hier bewegen wir uns vorzugsweise im Fahrwasser Henrik Ibsens und seiner norwegischen und deutschen Schule; doch auch das französische Drama weist Frauencharaktere auf, welche dieser Gruppe angehören. Wir wollen nicht von der munteren Cyprienne Sardous sprechen, deren auf Abenteuer gerichtete Sinnesart in ihrer Ehe keine Befriedigung findet, bis der Gatte sie in erheiternder Weise von ihren Grillen bekehrt hat. Wohl aber ist die Diane de Lys des jüngeren Dumas eine ernstgemeinte unverstandene Frau; sie hat das Bedürfnis nach leidenschaftlichen Erregungen und sucht das ihr vorschwebende Glück außerhalb der Ehe. Die erste Neigung und Leidenschaft gewährt ihr auch keine Befriedigung; sie sieht sich nach einer zweiten um. Hier liebt sie wahrhaft, doch ihre Liebe bleibt unerwidert.

Das Musterbild der unverstandenen Frauen ist Ibsens Nora, die auf den deutschen Bühnen ja vollständig Heimatsrecht gewonnen hat und seit der so erfolgreichen Darstellung durch Frau Niemann-Raabe eine Lieblingsaufgabe aller gleichstrebenden Künstlerinnen geworden ist. Ob dies muntere Versteckspielen mit den Kindern in ihrem anfänglichen Puppenheim und später der Tanz der „Tarantella" zu dieser Beliebtheit der Rolle nicht mehr beigetragen haben als die psychologischen Feinheiten der Charakterzeichnung, ist eine offene Frage. Nora ist stets die fröhliche Lerche ihres Mannes gewesen; sie liebt ihn und hat aus Liebe für ihn etwas gethan, das jetzt einen schweren Schatten auf ihr ganzes Leben wirft; sie hat Geld für ihn bei einer

zweifelhaften Persönlichkeit, einem Herrn Günther, entliehen und zu diesem Zwecke die Unterschrift ihres auf dem Sterbebette liegenden Vaters unter dem Schuldschein gefälscht. Sie kümmert sich nicht darum, daß sie damit etwas gesetzlich Strafbares begangen hat; sie hält es für eine sittliche That, weil sie ihrem Gatten damit das Leben gerettet. Günther droht, diesem das Geheimnis zu verraten, wenn er nicht die ihm gekündigte Stelle bei der Bank wieder erhalte, und in der That erfährt es der Gatte durch ihn. Darauf gerät er außer sich, spricht von Nora als einer Heuchlerin, einer Verbrecherin und beruhigt sich erst wieder, als Günther, in dessen Leben inzwischen ein Glücksfall eingetreten ist, den Schuldschein zurückschickt. Er bereut, was er bisher eben gesprochen; doch für Nora ist's wie eine Offenbarung aufgegangen, daß ihr Zusammenleben keine Ehe war; sie sagt dem Gatten, daß er sie nicht verstehe, daß er sie nie verstanden habe. Niemals hätten sie ernst über ernste Dinge gesprochen; sie sei von ihm nur wie eine Spielpuppe behandelt worden; es wird ihr klar, daß sie durch acht Jahre mit einem fremden Manne zusammengelebt habe. Sie geben sich die Ringe wieder, sie legt die Schlüssel zurück für die Mägde und verläßt das Haus, den Gatten und die Kinder. Jeder Unbefangene sagt sich, daß, wenn Nora sich so lange wie eine Puppe behandeln ließ, ohne ein Lebenszeichen ernster Weltauffassung zu geben, sie doch auch in Wahrheit eine Puppe war, und wenn nun auf einmal etwas wie geistige Bedeutung sich in ihrem Häckselkopf regte und ihre Gelenke bewegte, hatte der Gatte wohl ein Recht, über diese plötzliche Umwandlung zu staunen. Mit welcher Gemütsruhe sie aber von dannen zieht und ihre Kinder im Stich läßt,

darüber erstaunt wieder das Publikum. Nora ist die unverstandene Frau; doch nicht bloß ihr Gatte, auch sie selbst hat sich nicht verstanden — und diese gewonnene Einsicht in ihr Wesen bethätigt sie alsbald durch ihr Davonlaufen.

Von den Durchgängerinnen in den Ibsenschen Stücken ist Nora immerhin die interessanteste; es ist doch als letzter Grund ihres Entschlusses ein Konflikt gegeben, der auch eine allgemeinere Bedeutung hat; der Konflikt zwischen einer edlen Gesinnung, die eine gegen das Gesetz verstoßende That rechtfertigen soll, und dem Rechtsbewußtsein, welches alles Ungesetzliche verdammt.

Nora steht auf jenem Standpunkte, der Gatte auf diesem. Daß sie sich mit Bezug hierauf nicht verständigen, ist einleuchtend, weniger, daß Nora acht Jahre hindurch eine gänzlich unverstandene Gattin geblieben ist.

Eine andere Fortläuferin ist Frau Alving in den „Gespenstern"; doch das spielt in der Vergangenheit. Auch Frau Alving gehört zu den unglücklichen Gattinnen; ihr Mann, der Kammerherr, kümmerte sich wenig um sie und gab sich nicht die Mühe, sie zu verstehen; obschon mit erkranktem und verwüstetem Körper lief er anderen Frauen und Mädchen nach. Da verließ Frau Alving sein Haus, lief zum Pastor Manders und sagte ihm, den sie liebte: „Hier bin ich, nimm mich!" doch er gebot ihr, zu ihrem angetrauten Gatten zurück zu kehren. Das nennt Frau Alving noch im Verlauf des Stückes, also lange nachher, ein Verbrechen, das er an ihnen beiden begangen. Doch das ist in dem unheimlichen Drama der Vererbungstheorie, den „Gespenstern", nur ein Zwischenspiel.

Zu den mehr unverständlichen als unverstandenen

Frauen, die ebenfalls in ihrer Ehe keine Befriedigung finden, gehört vor allen Ibsens Frau vom Meere, Frau Ellide Wangel, welche eine magische Beziehung zu dem Ocean hat — liegt doch ihr Verlobungsring in seinen Tiefen. Das aber hat sich also zugetragen: Fräulein Ellide, eines Leuchtturmverwalters Tochter, hat am Strande des Meeres einen merkwürdigen Fremden kennen gelernt, bei dem das Farbenspiel der Augen sich nach dem des Meeres richtete. Mit ihm hatte sie Stunden wonnigen Gefühls am Meere gelebt, von dessen Geschöpfen und Geheimnissen geplaudert und sich in eine Verwandtschaft mit ihm hineingeträumt. Von wannen er kam und wohin er ging — Ellide wußte es nicht. Als er aber fort mußte, band er seinen und ihren Ring zusammen und warf sie ins Meer, erklärte sich mit Ellide verlobt und verhieß, daß er wiederkommen werde. Mehrere Jahre gingen dahin, oft saß Ellide träumend am Meere, doch:

„Es kommen, es kommen die Wasser all,
Sie rauschen herauf, sie rauschen nieder,
Den Jüngling bringt keines wieder!"

Die Zeit wurde ihr indes doch zu lang, sie heiratete einen weiter landeinwärts wohnenden Arzt, Doktor Wangel, der sie innig liebte; sie verriet ihm indes ihr Geheimnis nicht. Sie gab einem Kinde das Leben — die Augen desselben sah sie in den Meeresfarben schillern wie diejenigen des geheimnisvollen Meerjünglings, dessen Bild immer grauenhaft anziehend vor ihrer Seele steht. Diese fortwährenden Beunruhigungen ängstigen auch ihren Gatten; er ruft einen Freund, Doktor Arnholm, herbei, und den beiden berichtet sie endlich ihr Geheimnis. Da erscheint aber auch zugleich der Fremde, immer noch ohne Legiti-

mationspapiere, er macht sein älteres Recht geltend und verlangt, daß Ellide ihm folge; sie ist bereit dazu, erklärt ihre Heirat für ein Kaufgeschäft und verlangt, daß der Gatte sie freigebe und wählen lasse. Er weigert sich anfangs; dann aber wagt er eine Radikalkur; er stellt ihr die Wahl frei in der Hoffnung, daß sie so noch zur Besinnung kommen werde. Und diese Hoffnung täuscht ihn nicht; sie entscheidet sich zuletzt, bei ihm zu bleiben, und der menschgewordene Meergeist zieht von dannen ohne die Geliebte.

Diese grüblerische Ellide hat einen Stich ins Pathologische; man könnte freilich an Bettinas Schwebereligion denken, an ihr Untertauchen in die Elemente, und in dieser Meeresträumerin eine ebenso verzückte Jüngerin des Naturkultus sehen. Im Grunde ist Ellide eine Somnambule — daß sie dem Gatten eine femme incomprise ist, erscheint als selbstverständlich; er versteht sie nicht, als sie schweigt, er versteht sie ebensowenig, als sie spricht — und das ist ihm nicht übel zu nehmen.

Eine noch unverständlichere Somnambule ist Ibsens Hedda Gabler, sie besitzt eine Schönheitstrunkenheit, die etwas ganz Apartes hat. Sie hat einen jungen, etwas langweiligen, aber vermögenden Gelehrten Tesman geheiratet. Der geistreiche Ejlert Lövberg, mit dem sie in früheren Zeiten Beziehungen gehabt, kommt, geliebt von einer Freundin und begabten Mitarbeiterin, der Frau Landrichter Elvstedt, zu Tesman und Hedda. Als Ejlert zu einem Gelage und zu einer Damengesellschaft geht, durch Hedda gezwungen, verliert er sein Manuskript, mit dem er sich um die Professur bewirbt und aus dem er Tesman vorgelesen. Dieser findet es, aber aus Neid giebt er es

dem Konkurrenten nicht zurück; er giebt es Hedda und diese verbrennt es. Dem lebensmüden Ejlert drückt sie die Pistole in die Hand, er solle aber in Schönheit zu Grunde gehen. Ejlert schießt sich sehr unschönerweise in den Unterleib. Hedda hat einen Hausfreund, Gerichtsrat Brock. Dieser hat erkannt, daß die Pistole, mit der sich Lövberg erschossen, von Hedda herrührt, und verlangt, daß sie sich ganz in seine Hand gebe; sonst würde er jene Thatsache der Welt mitteilen. Hedda, die längst des Lebens satt ist, erschießt sich — ob sie in Schönheit gestorben, wissen wir nicht. Das ist jedenfalls eine der verzwicktesten Tragikomödien Ibsens; der zur Tragödie führende akademische Konkurrenzneid hat etwas Widerwärtiges. Die Heldin selbst aber, unbefriedigt durch die Ehe mit einem wenig begabten Mann, ist ein sehr problematischer Charakter und ihre ganze Handlungsweise steht auf der Spitze.

* * *

Wenden wir uns jetzt, wenn wir aus der Galerie der femmes incomprises heraustreten, die wir nicht bis zu den deutschen Kopieen der französisch-skandinavischen Originale verfolgt haben, den Emanzipierten zu, so begegnen wir diesmal einer deutschen Frauengestalt, welche in hervorstechender Weise die Charakterzüge dieser Gruppe trägt: es ist die Magda in Sudermanns „Heimat". Aus der soldatischen Idylle ihres Vaterhauses, vor der Ehe mit dem Geistlichen fliehend, tritt sie hinaus in die Welt; sie wird Künstlerin und macht die Rechte der Künstlerin auf ein freies Leben geltend. Als gefeierte Primadonna kehrt sie in ihre kleine Vaterstadt zurück, um dort in einem Konzert mitzuwirken. In der Familie wieder

aufgenommen, verfällt sie alsbald dem kleinstädtischen Klatsch. Verhängnisvoller ist ihre Begegnung mit dem Regierungsrat, mit dem sie früher in der Hauptstadt ein folgenreiches Verhältnis gehabt. Von ihrem Vater gedrängt, will ihr dieser jetzt seine Hand reichen, doch er weigert sich, ihr gemeinsames Kind mit in die Ehe aufzunehmen. Darüber kommt es zum Bruch, auch mit dem Vater, dem sie mit cynischer Offenheit sagt, woher er denn wisse, daß dies ihr einziges intimes Verhältnis gewesen sei? Die Aufregung des Vaters führt zu einem tödlichen Schlaganfall — und Magda verläßt die Heimat wieder, nach einem Besuch, der ihr und den Ihrigen so wenig Segen gebracht hat.

Das ist das emanzipierte Weib, die Künstlerin, die sich auf ihre eigene Kraft gestellt hat, aber dafür auch das Recht einer Freiheit in Anspruch nimmt, welche die landesübliche Sitte verachten darf; es ist eine starkgeistige Natur von Energie des Verstandes und des Charakters — und das Publikum ist weit davon entfernt, in ihr nur ein gefallenes Mädchen zu sehen.

Ebenso starkgeistig ist die Rebecca in Ibsens „Rosmersholm". Mit dem Pfarrer Rosmer, der sein Amt niedergelegt hat, huldigt sie unklaren Freiheitsidealen, einem vagen Humanitätsstreben, das alle Menschen „adeln" will; doch sie hat mit geistiger Überlegenheit Rosmer seinen früheren Überzeugungen abspenstig gemacht. Was aber ihren eigenen Seelenadel betrifft, so steht es sehr schlimm damit. Lasterhaft in ihrer Jugend, kam sie ins Haus als Freundin der Pastorsfrau Beate; doch bald von Leidenschaft für den Pfarrer entbrannt, suchte sie mit dämonischen Zuflüsterungen Beate aus dem Wege zu räumen; sie er-

klärte ihr, daß sie allein dem Glück Rosmers im Wege stehe, ja sie scheute nicht zurück vor dem Eingeständnis eines Ehebruchs, dessen sie sich nicht schuldig gemacht. Beate stürzt sich in den Mühlbach, damit der Weg zur Verbindung Rosmers und Rebeccas frei sei. Doch Rebecca ist seitdem sittlich, adelig geworden; sie weist die Bewerbung Rosmers um ihre Hand zurück, und als er, nachdem er alles Vergangene erfahren, an Rebeccas Besserung zweifelt, da stellt er, auf ihren eigenen Wunsch hin, sie auf die Probe; sie möge denselben Weg gehen, welchen Beate gegangen. Sie geht diesen Weg und Rosmer mit ihr. Ein Gewebe von Unwahrscheinlichkeiten, Phantastereien, Marotten, die mit Lebenswahrheit nicht das Geringste gemein haben! Doch Rebecca ist das überlegene, emanzipierte Weib, dämonisch-leidenschaftlich und verbrecherisch in ihrem früheren Thun, von unglaubwürdigem Seelenadel in diesem letzten Akt eines mehr in der Vergangenheit spielenden Dramas, welches den Titel „Rosmersholm" führt.

Eine eigene Art der Emanzipierten sind die weiblichen Wanderburschen, das Scheidewasser der Ehen. Und unter diesen ist Gilde Wangel in Ibsens „Baumeister Solneß" eine der merkwürdigsten. Sie ist somnambul wie Ellide, aber sie sieht den Geliebten nicht wie diese in Meerestiefen, sondern auf Turmesspitzen. Und noch dazu hat sie sich etwas zusammengeträumt, was in Wirklichkeit gar nicht geschehen ist. Vor zehn Jahren hat sie ihn gesehen, er hat ihr nach zehn Jahren ein Königreich Apfelsinien versprochen. Und sie kommt weit vom Norden her mit Stock und Ranzen, sich das Königreich zu holen. Leidenschaftlich ist sie in den Baumeister verliebt, der eine gemütskranke Frau hat, und sie jagt ihn zuletzt auf den neugebauten Turm

hinauf, von dem er, da er an Schwindel leidet, herunterfällt und den Hals bricht. Und ihre Verzücktheit geht in irrsinnigen Triumph über. Gilde Wangel gehört in eine Nervenheilanstalt, und der Baumeister Solneß kommt allmählich so weit, daß er ihr Gesellschaft leisten kann; doch von ihren traumhaften und visionären Einbildungen entkleidet, ist sie das emanzipierte Mädchen, das sich den Geliebten erobern will.

Ähnlich, aber frei von allen somnambulen Anwandlungen, ist die russische Studentin Anna Mahr, die in das Haus des Johannes Vockerath bei der Durchreise einkehrt, um dort einen Freund zu begrüßen. Dies begiebt sich in Gerhart Hauptmanns Schauspiel: „Einsame Menschen". Die Ehe des Herrn Vockerath ist etwas wurmstichig; sein Käthchen hat wenig Sinn für geistige Interessen, und Vockerath selbst ist ein erbärmlicher Schwächling. Das starkgeistige Fräulein Mahr erobert ihn ganz durch geistreiche Gespräche, an die er nicht gewöhnt ist. Die Familie Vockeraths bemüht sich nach Kräften, den Eindringling los zu werden; doch Fräulein Mahr läßt sich nicht so leicht abschütteln. Einmal ist sie schon fortgegangen, doch sie dreht sich um und kommt zurück. Endlich macht sie Ernst und verschwindet; doch Vockerath verschwindet mit ihr, das heißt, er folgt ihr nicht, sondern er stürzt sich ins Wasser.

* * *

Wir haben versucht, die Frauengestalten der modernen Bühne zu klassifizieren, und für jede Klasse hervorragende Typen gewählt, ohne den ganzen Kreis der Zugehörigkeit erschöpfen zu wollen; denn in den neuesten, allerdings nur sporadisch auftauchenden Dramen finden sich ähnliche,

gleichsam durchs Fenster nachgezeichnete Gestalten. Ohne Frage haben die Schauspielerinnen der Gegenwart sehr schwierige Aufgaben zu bewältigen, denn diese modernsten Frauen passen meistens nicht in den Rahmen der Klassizität, in welchen sich ihre Hauptrollen einfügen müssen. Und diese Hauptrollen haben noch immer volle Gültigkeit; denn trotz des tumultuarischen Zudrangs dieser neuesten Frauengestalten behaupten sich diejenigen in Lessing, Shakespeare, Schiller und Goethe noch immer auf der Bühne und lassen sich am wenigsten von den Theatern ersten Ranges verdrängen. Der Stil jener unsterblichen Dichterwerke und der Stil der neuesten naturalistischen Dramen ist aber himmelweit verschieden, und eine Künstlerin muß oft an zwei Theaterabenden hinter einander bald den einen und bald den andern zu beherrschen wissen. Nun sind wir zwar weit davon entfernt, zu glauben, daß nach der jetzigen sogenannten Revolution der Litteratur etwas Neues, nie Dagewesenes auf unsere Bühne gekommen sei. Die Stürmer und Dränger gegen Schluß des vorigen Jahrhunderts haben in ähnlicher Weise naturalistische Grundsätze gepredigt und naturalistische Stücke geschrieben; doch ist dies alles längst verschwunden, nur in den Erstlingswerken unserer Klassiker spukt dergleichen noch, aber desinfiziert durch das Genie. Für die darstellende Kunst haben also diese Aufgaben den Reiz der Neuheit, während die Litteraturgeschichte in ihnen nur die Wiedergeburt untergegangener Richtungen mit modernem Firnis erblickt. Unsere Schauspielerinnen müssen sich also daran gewöhnen, die Liederlichkeit der Isas und Almas darzustellen, die wenig besser ist als die derbe eines Dorchen Lackenreißer; sie müssen für den Somnambulismus und die Gespensterseherei das geeignete Mienen- und Gebärdenspiel

finden, und vor allen Dingen das Sterben in den Lazaretten studieren; denn dies füllt in manchen Stücken, wie in der Kameliendame, ganze Akte aus; der Tod ist nicht mehr ein tragischer Abschluß, er ist ein pathologischer Akt. Nun, donna è mobile — viele Künstlerinnen haben ja mit diesen modernen Aufgaben große Erfolge errungen; denn sie sind dem Virtuosentum günstiger als die Rollen von klassischem Adel.

Zur neueſten Litteraturgeſchichtſchreibung.

Die Modernſten hatten ihre Pfadfinder und Bahnbrecher, wie Bleibtreu und Steiger, die mit kritiſchen Pamphleten für die Vergangenheit und mit kritiſchen Programmen für die Zukunft auftraten; ſie haben nicht bloß eine Zeitſchrift wie die „Geſellſchaft“, in welcher ſie ſich in der guten und beſten Geſellſchaft befinden, nämlich in ihrer eignen; ſie haben jetzt auch ihre Litteraturgeſchichtſchreiber, welche ſie mit wiſſenſchaftlichem Ernſt nicht bloß als eine Gruppe neben andern Gruppen charakteriſieren, ſondern ſie ſo in den Vordergrund rücken, daß dahinter faſt alles verſchwindet, was ſonſt auf dem litterariſchen Markt ſein Weſen treibt, ſelbſt einige lorbeergekrönte Häupter, die ſo tief geſtellt werden, daß ſogar die halbwüchſigen Jüngſten ſie verdecken.

Es wäre gewiß eine thörichte Verblendung, wenn ein Litterarhiſtoriker der Gegenwart glaubte, die neuen Stürmer und Dränger ignorieren oder ſie mit ein paar vornehmen kritiſchen Handbewegungen abthun zu können; doch ſolche Parteilichkeit wäre immerhin nicht ſchlimmer als die ent-

gegengesetzte, welche namhafte Autoren beiseite schiebt, um der sich vordrängenden Jugend Platz zu machen.

Zu diesen Bemerkungen geben uns zwei Werke Anlaß, von denen das erste schon in dritter Auflage vorliegt: „Das deutsche Drama in den litterarischen Bewegungen der Gegenwart" von Berthold Litzmann (Hamburg und Leipzig, Verlag von Leopold Voß, erste Auflage 1893, dritte Auflage 1896) und „Geschichte der deutschen Litteratur in der Gegenwart" von Eugen Wolff (Leipzig, Verlag von S. Hirzel 1896), beides Werke, die nicht im Ton leichtflüssiger journalistischer Beweglichkeit gehalten sind, sondern den Anspruch erheben, mit wissenschaftlichem Ernst ihr Thema zu behandeln, ja mit dem Ansehen der Universitätsdozenten das öffentliche Urteil zu bestimmen, zu reformieren und, was besonders Wolff hervorhebt, den schaffenden Dichtern zur Klärung zu verhelfen oder ihnen neue Gesichtspunkte für ihre Entwickelung an die Hand zu geben; sie wollen nicht bloß der Vergangenheit, der Gegenwart ins Gesicht leuchten, sondern auch auf die Zukunft ein wegweisendes Licht fallen lassen.

Solche produktive Kritik ist in ihrem guten Rechte; nur sollte sie eigentlich von Dichtern ausgeübt werden, welche neben ihrem schöpferischen Talent auch über ihre Kunst nachgedacht haben, wie dies in unserer klassischen Epoche war, wo von Goethe, Schiller, Jean Paul die bedeutsamsten Anregungen ausgingen. Die Litteraturgelehrten haben mit ihren zusammenspintisierten Gesetzen litterarischer Entwickelung, die sie mit lautem Heroldruf ankündigen mit ihren kritischen Mahnungen und Zukunftsperspektiven bisher wenig Glück gehabt, da ihnen der kongeniale Geist fehlt, dem das Verständnis und das Vertrauen der schaffen-

den Talente entgegenkommt. Schon Julian Schmidt schlug nicht bloß mit dem kritischen Lineal den Dichtern auf die Hände; er bestieg auch bisweilen ohne pythisches Talent den Dreifuß und gab ihnen Anweisung, wie sie es besser machen sollten; doch was kann von solchen trockenen und nüchternen Köpfen für die Litteratur Gutes kommen? Seine Litteraturgeschichte hat ihre Rolle längst ausgespielt, aber die Julian Schmidt selbst sterben in Deutschland nicht aus.

An einen Litterarhistoriker der Gegenwart muß man dieselben Ansprüche machen wie an jeden andern. Ob es eine „Geschichte" der Litteratur in der Gegenwart geben kann, darüber mögen die Ansichten auseinander gehen, doch Eugen Wolff hat seiner Schrift ja diesen Titel gegeben, und wir wollen deshalb nicht mit ihm rechten; denn alles Vergangene, schon alles Gestrige gehört ja der Geschichte an. Nur bedarf eine „Geschichte der Gegenwart" der vorsichtigsten Behandlung; es weist hier noch so vieles unfertig in die Zukunft hinaus, daß abschließende Urteile oft unhaltbar, wenn nicht ganz unmöglich sind.

Das erste, was man indes von jedem Litterarhistoriker verlangen muß, ist die größte Objektivität der Darstellung, der Mangel an jeder Voreingenommenheit, sei es ganzen Richtungen, sei es einzelnen Persönlichkeiten gegenüber. Lieblinge darf er so wenig haben wie ein Geschichtschreiber, obschon die subjektive Färbung neuerdings auch in sonst verdienstlichen Geschichtswerken nicht zu verkennen ist, indem diese auf einzelne Persönlichkeiten ein besonders günstiges Licht fallen lassen, während sie andere von Hause aus ins Dunkel stellen. Persönliche Sympathieen, Neigungen, Passionen dürfen dabei keine Rolle spielen, sie würden nur

das Geschichtsbild, das Bild der geschichtlichen Charaktere verfälschen. Man hat zwar die Selbstbewegung des Begriffs, wie sie Hegel als das Prinzip seines Systems aufstellte, längst für ein Schattenspiel an der Wand erklärt, weil dem Philosophen, der hier nur als Zuschauer auftreten will, eine kärgliche Rolle zugewiesen sei. Denn diese elektrischen Drähte des Begriffs, welche die ganze Welt überspannen, sind doch nur aus dem die Elektrizität erzeugenden Atelier des Philosophen hergenommen; es ist eine Selbsttäuschung, die Entwickelung der Begriffe wie ein Spiel der Kräfte anzusehen, die eine selbständige Existenz haben. Gerade das hat nicht wenig dazu beigetragen, ein System von so großartiger Architektonik im ganzen und von so geistvoller Ausführung im einzelnen wie das Hegelsche dem Bewußtsein der Gegenwart zu entfremden. Doch jene Annäherung an diesen Standpunkt, welche das eigene Ich des Beschauers möglichst in den Hintergrund drängt und so lange wie möglich den Dingen ihre eigene Entwickelung, den Epochen ihren eigenen Geist, den Charakteren ihre eigene Physiognomie gönnt, ist für jede Geschichtschreibung unerläßlich; ohne solche Selbstentäußerung giebt es keine Historiker, keine Litterarhistoriker; sie ist um so notwendiger, freilich auch um so schwieriger, wo es eine Geschichte der Gegenwart gilt, in deren Tendenzen wir mehr oder weniger mitverwickelt sind und der wir leicht Ziele stecken, die unsere eigenen Ziele und Wünsche sind.

Ein zweites Haupterfordernis für einen Litterarhistoriker ist die Quellenforschung; ohne vollständige Beherrschung des Materials ist er ein Stümper; nur hieraus erwachsen ihm die fruchtbarsten Gesichtspunkte für seine Darstellung; nur aus der Kenntnis aller Werke eines

einzelnen Dichters kann er die Fähigkeit und die Berechtigung schöpfen, diesen selbst zu charakterisieren, sowie die Möglichkeit, durch gegenseitige Vergleichungen die Bedeutung der Schriftsteller in das rechte Licht zu setzen. Dies alles ist zugegeben für die Litteraturgeschichte der Vergangenheit; aber für diejenige der Gegenwart glaubt man davon eine Ausnahme machen zu müssen. Wozu hier eine Quellenforschung, da die Quellen ja offen hervorsprudeln und rauschen, wohin der Fuß nur tritt? Und doch ist sie gerade hier am nötigsten. Das am leichtesten Erreichbare wird am ersten übersehen und mißachtet. Und diese Erreichbarkeit ist auch zum Teil eine illusorische! In den Meß- und Bücherkatalogen sind ja alle Werke verzeichnet; doch sie bieten gerade eine Masse, die zunächst undurchdringlich erscheint; dagegen verschwinden ja die aufgespeicherten Litteraturschätze der Vergangenheit. Nun giebt es zwar der Hilfsmittel für diese Forschung genug; eine gewisse Bedeutung der Dichter hat sich in der Tagesmeinung festgestellt; für die meisten giebt die Kritik, wenigsten die Summe der Tages- und Journalkritik, einen Anhalt, und da man sich, wenn man eine Litteraturgeschichte schreibt, doch längst schon selbst mit Litteratur beschäftigt hat, so kennt man eine Menge von Werken aus eigener Lektüre. Doch alle diese Hilfsmittel bringen auch Gefahren mit sich. Die Lieblinge der öffentlichen Meinung führen in der Regel nur eine vergängliche Existenz auf der Höhe ihrer Geltung; die Tageskritik ist oft nur Reklame, und die vorausgehende Lektüre hat sich bereits so und so viele Lieblinge geschaffen, die dann von dem Geschichtschreiber weniger beurteilt als bevorzugt und mit kritischen Ordensauszeichnungen dekoriert werden. Das

aber bleibt ein unerschütterliches Axiom: ein Litterarhistoriker, der die Litteratur, welche die Massen beschäftigt, mag er noch so gering von ihr denken, der außerdem die Werke anerkannter Dichter, mögen sie ihm persönlich auch noch so wenig sympathisch sein, nicht alle kennt, der ist ein Ignorant und hat kein Recht, Litteraturgeschichte zu schreiben.

Sehen wir uns unter diesem Gesichtswinkel die Werke von Litzmann und Eugen Wolff näher an, so muß uns sogleich die beiden gemeinsame vornehme Ablehnung der ganzen ins Breite gehenden Litteratur, welche sich an die Massen wendet und auch oft von beachtenswerten Talenten getragen wird, als eine empfindliche Einseitigkeit unangenehm berühren. Noch in der Vorrede zu seiner dritten Auflage verwahrt sich Litzmann energisch und ausdrücklich dagegen, als ob die wissenschaftliche Gründlichkeit es ihm zur Pflicht mache, alle mit Theatererfolgen gekrönten Dramatiker der Zeit in dem von ihm gezogenen Rahmen zu berücksichtigen; es würde dadurch seine Darstellung gerade ihren eigentlichen Zweck verfehlen, die charakteristischen Erscheinungen unserer Zeit als Persönlichkeit für sich und aus der Zeit zu verstehen und zu beurteilen. Wie, rechnet Litzmann jene Autoren nicht zu den charakteristischen Persönlichkeiten der Zeit, welche das ganze Theater beherrschen und das große Publikum vor allen andern interessieren? Hat das Lustspiel, das Konversationsstück, mag es nun der Schule von Roderich Benedix angehören, wie die Stücke von L'Arronge, oder mehr in Bauernfelds Fußstapfen treten, wie die Lustspiele von Wilbrandt, oder sich in ein Schwanklustspiel ummodeln, wie diejenigen von Gustav von Moser und Franz von Schönthan, keine Anwartschaft auf eine

Charakteristik in einem Werke, welches dem Drama der Gegenwart gewidmet ist? Ist eine Geschichte dieses Dramas möglich, die nicht zugleich eine Geschichte des Theaters der Gegenwart wäre? Alle Kenner des letzteren aber werden es höchst befremdlich finden, wenn Dichter, von denen man in allen Theaterkreisen und auch in den Kreisen, welche das Theater besuchen und nicht bloß einzelne gesellschaftliche Schichten, sondern das ganze Volk repräsentieren, jahraus jahrein fortwährend spricht, auch nicht mit einer einzigen Silbe erwähnt werden, während auf der andern Seite Stücke, die nur eine kleine Clique kennt, die nur an einzelnen Vereinsbühnen oder sporadisch zur Aufführung gekommen sind, die eingehendste Würdigung erfahren? Doch deutschen Gelehrten ist eben alles möglich; vom Katheder herab schaffen sie Sein und Nichtsein; was sie nicht kennen wollen, das existiert nicht, das hat überhaupt kein Recht zu existieren. Und wenn die ästhetische Kritik auch alle jene Erscheinungen verurteilen müßte, würden sie deshalb minder charakteristisch sein für die Entwickelung des Dramas und Theaters in der Gegenwart? Niemand würde eine eingehende Analyse dieser Dichter verlangen, obschon sie doch darauf ein größeres Recht hätten wie etwa Max Halbe, der Verfasser einiger halbgelungenen und mehrerer gänzlich verfehlten Dramen, welche Litzmann in der neuen Auflage nachträglich einer seitenlangen Besprechung würdigt; aber die Richtungen, die jene vertreten, die von so großem Einfluß auf den Geschmack des Publikums sind und umgekehrt wieder von diesem bestimmt werden, verdienen kritische Berücksichtigung sowie einige „Charakterköpfe" einer Zeichnung, wenn auch in spärlichen, doch in scharfen Umrissen. Oder

gehört Kotzebue nicht etwa in eine deutsche Litteraturgeschichte? Haben sich nicht Litterarhistoriker wie Gervinus und Koberstein mit ihm beschäftigen müssen? Und stehen jene neuen Bühnendichter in Bezug auf glücklichen, leichten Wurf, schnell fertige Hand, Bühnengeschicklichkeit und stets bereiten Witz etwa hinter dem vielgescholtenen und vielgepriesenen Bühnenmatador zurück, der sogar die Ehre hatte, von höchst wissenschaftlichen Leuten anerkannt zu werden und Mitglied der Berliner Akademie zu sein, eine Ehre, die weder Schiller noch Goethe zu teil geworden?

Nun mag zwar jeder Autor selbst den Rahmen bestimmen, in den er seine Bilder fügen will, und Litzmann erklärt in seiner ersten Vorlesung, daß er keine Litteraturgeschichte schreiben, daß er nur den Niederschlag derjenigen Eindrücke geben wolle, die er selbst als aufmerksamer Beobachter der zeitgenössischen Litteratur im Laufe der Jahre empfangen habe; seine Ausführungen sollten mehr den Charakter zwangloser Erörterungen tragen, welche die Studierenden anregen, zu den Hauptproblemen der Gegenwart selbständig Stellung zu nehmen Mit einem Wort, es handelt sich um Exkurse, die dicht an der Grenze stehen, wo die flores et amoenitates der Nebenstunden beginnen. Der Verfasser geht mit seinen Studenten spazieren, die Botanisiertrommel umgehängt; er wandelt seine Lieblingswege, pflückt sich einige Lieblingsblumen, die vielleicht für die Flora der Gegend charakteristisch sind, und demonstriert an ihnen der lernbegierigen Jugend Blatt und Stengel, Kelch und Krone, Staubfäden und Pistille. Was aber nicht an seinem Wege wächst, das wird natürlich nicht gepflückt und demonstriert und kommt nicht in seine Botanisiertrommel. Diese von dem Verfasser proklamierte

Selbstbeschränkung mag als ein Milderungsgrund erscheinen; doch wird er dadurch keineswegs von aller Schuld freigesprochen. Mag er nur einige typische Erscheinungen herausgreifen wollen — man mird doch immer beurteilen dürfen, ob der Griff ein glücklicher oder unglücklicher war und ob nicht typische Erscheinungen unbeachtet geblieben sind, welche für die litterarische Physiognomie der Gegenwart die gleiche oder noch größere Bedeutung haben.

Ein solcher Milderungsgrund steht aber Eugen Wolff nicht zur Seite, welcher eine „Geschichte der deutschen Litteratur in der Gegenwart" schon auf dem Titel seines Werkes ankündigt. Auch er sagt in der Vorrede: „Es konnte nicht die Aufgabe des Litterarhistorikers sein, die Leistungen der Tagesgrößen zusammenzufassen oder gar ihnen in konventioneller Kritiklosigkeit zu huldigen." So wenig man das letztere verlangen kann, so unbedingt muß man fordern, daß die Litteraturgeschichte auch die Leistungen der Tagesgrößen registriert und Stellung zu ihnen nimmt, ganz abgesehen davon, daß „Tagesgrößen" ein sehr zweifelhafter und dehnbarer Begriff ist, unter den nach unserer Ansicht viele der von Wolff verhimmelten Dichter fallen. Wenn er dann weiter sagt: „Wie tief stünde eine geschichtliche Darstellung, die ihr Material nicht mit eigner, aus Betrachtung der Gesamtentwickelung gewonnener Überzeugung durchdränge," so heißt das aus dem Katheberton ins verständlich Deutsche übersetzt: „Der Litterarhistoriker ist der kundige Thebaner, der nach seinem subjektiven Ermessen entscheidet, wen er für würdig hält, in seine Walhalla mitaufgenommen zu werden, und wem er die Thür weist, und zwar wird dies Ermessen bestimmt durch die Ansicht des Verfassers „über die Ziele, denen die litterarische Be-

wegung zusteuert." In der Sprache der sterblich redenden Menschen heißt dies aber, eine tendenziöse Litteraturgeschichte schreiben. Die Ziele und den Weg, das habe ich, Eugen Wolff, zu bestimmen, man ist nicht umsonst Dozent der Litteratur, und was nicht auf diesem Wege wandelt, das ist Futter für Pulver und fällt in den Graben. Er hat ja überdies ein Prinzip, auf dem er herumreitet; das ist der Realismus und zwar der nackte, rohe Realismus, der Realismus de pur sang, der dem Idealismus eine Nase dreht, während doch nur aus der Vereinigung der beiden Prinzipien das harmonische Kunstwerk entsteht. Realismus ist fast das dritte Wort in der Wolffschen Schrift. Für das Drama, auch für das Trauerspiel, muß der „realistische Stil" errungen werden; für die Prosa-Erzählung hat der realistische Stil seinen besonderen Beruf; von realistischen Lyrikern ist mit Vorliebe die Rede; „den Meistern des realistischen Stils" wird ein besonderes Kapitel gewidmet, das gleichsam auf kritischem Velinpapier geschrieben ist: der Realismus ist das A und das O, der Anfang und das Ende. Mit einem fertigen Maßstab geht der Geschichtschreiber an alle Erscheinungen der Litteratur heran; wie er sie beurteilen wird, das kann jeder schon im voraus wissen, der diesen Maßstab kennt. Doch es summt einem in den Ohren; das hat man ja alles schon einmal gehört. Richtig — es ist Julian Schmidt redivivus; es ist die Grenzbotenkritik von 1850—1860, neu aufgelegt und mit dem Stempel des Kieler Privatdozententums versehen; es sind dieselben Litteraturheiligen, die hier und dort beweihräuchert werden, nur daß die Zahl der Kanonisationen sich um einige gleich würdige Häupter vermehrt hat.

Damit aber der Realismus nicht allzusehr als Phrase,

als Etikette erscheint, wird eine solide Grundlage für ihn gesucht — und zwar die gesunde Tüchtigkeit des Volksgeistes, und dies auch von Julian Schmidt angeschlagene Thema wird in den verschiedensten Modulationen variiert. Es sind dies auch zum großen Teil nichtssagende Phrasen, wie der emphatische Schluß der Vorrede: „Die Dichtung soll eine Auffassung des deutschen Lebens im deutschen Geiste sein.“ Da hören wir von „stammhafter, wurzelhafter, urgeborener Poesie“, da hören wir, daß die Zukunft der deutschen Volks- und Nationalbühne da liegt, „wo ein deutsches Volkstum wächst in der Urwüchsigkeit des deutschen Stammesbewußtseins.“ Das klingt alles so bärenhaft urwüchsig, daß man einen litterarischen Atta Troll zu hören glaubt.

Der Niederschlag aller dieser Phrasen ist das Verlangen nach einer volkstümlichen Poesie. Vor allem mußte der Litterarhistoriker doch diejenigen Erscheinungen hervorheben, welche die weiteste Verbreitung bei den Massen gefunden. Indes ist es ja bekannt, daß die Gelehrsamkeit am Pult sich eine eigene Volkstümlichkeit fabriziert — sieht man näher hin, so sind dies Dichter, welche kein Mensch im großen Publikum, im Volke kennt; aus denen aber nach der Ansicht jener Quellenfinder die „Volksseele“ sprechen soll. Man mag ihnen diesen Hokuspokus mit der Volksseele gönnen; denn mit solchen Imponderabilien kann man sich ja ein rechtes Ansehen geben:

> Wo Begriffe fehlen,
> Da stellt ein Wort zur rechten Zeit sich ein.

Doch davon kann man sie nicht entbinden, auch jene Litteratur, aus der keine Volksseele spricht, die aber Millionen

Leser gefunden hat, in ihrer Entwickelung, in ihren Einflüssen auf die Menge darzustellen und auch ihre hervorragendsten Vertreter mindestens zu erwähnen. Da aber läßt der Historiker Wolff mehr als Litzmann im Stich; er kennt die tonangebenden Dramatiker der alltäglichen Bühnenrepertoire ebensowenig wie dieser; aber auch die ganze Unterhaltungslitteratur, die Novellistik der Familienblätter, die in allen Weltteilen verbreiteten Romane einer Marlitt und der geistesverwandten Schriftsteller und Schriftstellerinnen, die gerade vom Volk gelesen werden, erwähnt er kaum in drei bis vier Zeilen. Das sind zum mindesten wichtige kulturhistorische Momente und Symptome, man kann diese Schriften als nichtig und wertlos verdammen, aber man muß nachweisen, worin ihre Anziehungskraft für die Volksseele besteht; denn wir sind so ketzerisch, hier von einer Volksseele zu sprechen, die sich allerdings nur aufnehmend und empfangend äußert. Es ist eine falsche Vornehmheit, das alles totzuschweigen. Greift nur zu, ihr Kathedermänner — non olet! Bei näherer Durchsicht, und wenn ihr nicht das Material allzusehr mit eurer Überzeugung durchdrungen habt, werdet ihr vielleicht erkennen, daß auch in dieser Litteratur der Massen das Talent der Erfindung und Erzählung bisweilen größer ist als in den Schriften, welche die naturalistische Separatistengemeinde und ihr zum Teil mit derselben verherrlicht.

Schwerer wiegend noch ist die Anklage, daß diese Litterarhistoriker nicht nur eine Zahl sehr charakteristischer Erscheinungen der Gesamtlitteratur und ihrer Bewegung übersehen, sondern daß sie auch hervorragende Talente, die den von ihnen gepriesenen mindestens ebenbürtig sind, aus-

lassen, sei es nun aus Vergeßlichkeit, aus parteiischer Unterschätzung oder Ignoranz.

Da muß man zunächst mit Professor Litzmann rechten; mehrere bedeutende Dichter hat er gar nicht wahrgenommen und kann deshalb auch seine Hörer nicht auf dieselben hinweisen. Daß er einen Anzengruber und Nissel vergessen, giebt er selbst reumütig in der dritten Auflage seiner Schrift zu; doch es ist eine Reue ohne Besserung; denn er fügt keine neuen Kapitel ein, welche die Werke dieser Dichter behandeln. Und Anzengruber muß doch ein Mann nach seinem Herzen sein, er hat doch so viele Berührungspunkte mit seinen Lieblingen, denen er lange Kapitel widmet. Außerdem haben Anzengruber und Nissel den Schillerpreis erhalten — und dies ist doch immer eine Thatsache, welche ein Litterarhistoriker der Gegenwart beachten muß. Da ist aber auch noch Wilbrandt, der diesen Preis erhalten, der ohne Frage einer der geistreichsten Dramatiker unsrer Zeit ist und dessen Stücke auf allen großen Bühnen zur Aufführung gekommen sind. Ernst von Wildenbruch wird in zwei Vorlesungen und auf 50 Seiten besprochen und Wilbrandt nur einmal mit ein paar Zeilen gelegentlich erwähnt. Das ist doch ein erstaunliches Mißverhältnis. Wilbrandt hat das gleiche dramatische und dichterische Gestaltungsvermögen wie Wildenbruch, und wenn dieser durch sein Feuer mehr die Instinkte der Massen zu erobern weiß, so ist Wilbrandt sinniger, innerlicher, tiefer. „Arria und Messalina“ ist ein geniales Drama; sein „Gracchus der Volkstribun“ hat Reiz und Mark, und auf dem Gebiete des sozialen Dramas muß seine „Tochter des Herrn Fabricius“ doch über die „Haubenlerche“ Wildenbruchs gestellt werden. Auch in Bezug auf äußere Erfolge stehen

sich die Dichter gleich. Es ist wahr, Wildenbruch ist der Beherrscher der Berliner Hofbühne und der von ihr abhängigen norddeutschen Theater, ganz wie es seinerzeit Raupach gewesen; doch jenseits der Mainlinie werden seine Stücke nur sporadisch gegeben, und in Österreich stoßen sie bei Publikum und Kritik auf Widerspruch oder mindestens auf eine durch die einseitige Stoffwahl bedingte Indifferenz. Wilbrandt hat in Berlin nicht entfernt die Kassenerfolge errungen wie Wildenbruch; aber er ist auf süddeutschen Bühnen zu Hause wie auf norddeutschen; er ist ein Liebling der Wiener; seine Dramen sind fast alle am Hofburgtheater gegeben worden, und viele halten sich auf dem Repertoire desselben. Die Messalina der Charlotte Wolter war eine tragische Gestalt von maßgebender Bedeutung für die deutsche Bühne. Einen solchen Autor zu ignorieren, das kann nur eine Kritik und Litteraturgeschichtschreibung über sich bringen, die mit Spreewasser getauft ist. Ein anderer preisgekrönter Dramatiker, Albert Lindner, wird nur einmal beiläufig gestreift, seine „Bluthochzeit", sein „Brutus und Collatinus" verdienten doch ebensogut eine Analyse wie irgend ein Wildenbruchsches Stück. Auch die Fitgersche „Hexe" wird nur beiläufig verbrannt; Dichter wie Bulthaupt und mehrere andere werden gar nicht erwähnt. Bei Eugen Wolff, dem Litterarhistoriker, tritt das alles viel empfindlicher hervor als bei Litzmann, der sich ja allenfalls auf den Essayisten hinausspielen kann mit Freiheit in der Wahl seiner litterarischen Porträts. Seltsamerweise kennt auch Wolff zwar Anzengruber, aber auch Wilbrandt existiert nicht für ihn, ebensowenig mehrere begabte Dramatiker, die nicht zu den Tagesgrößen gehören. Auf andern Gebieten der

Litteratur sind seine Unterlassungssünden noch größer. Da wird Theodor Fontane aufs ausführlichste besprochen, seine Bedeutung für sein Stammland, die Mark, hervorgehoben: er erscheint als ein Nachfolger von Wilibald Alexis und wird als ein Meister des realistischen Stils in die erste Linie gestellt. Ob man hierin eine Überschätzung des tüchtigen Autors findet, das mag ganz dahingestellt bleiben; doch wenn einem Fontane ein halbes Kapitel gewidmet wird, da durfte doch wahrlich Ernst Wichert nicht mit Stillschweigen übergangen werden, der in seinen litauischen Erzählungen und ostpreußischen Romanen sich ebenso als ein Meister in der realistischen Darstellung von Land und Leuten bewährt hat wie Fontane und wohl der ostpreußische Walter Scott genannt werden kann; auch hat er einige erfolgreiche Bühnenstücke und andre bekannte Dramen von poetischem Wert geschrieben. Diese Werke sind wohl Eugen Wolff alle nicht „zugänglich" gewesen, — das ist ein Ausdruck, den Julian Schmidt einmal mit großer Naivität von diesem oder jenem Werk eines namhaften Dichters gebraucht, über das er in seiner Litteraturgeschichte ohne weiteres hinweggeht. Und ebensowenig zugänglich waren ihm wohl die Romane von Ernst Eckstein, die Römerromane, die doch neben Georg Ebers und Felix Dahn gestellt werden müssen, abgesehen davon, daß Eckstein auch als ein sehr glücklicher Dichter komischer Epen mit dem Grafen von Schack genannt zu werden verdiente und als ein überaus formgewandter Lyriker die Jüngstdeutschen, mit denen sich Wolff so eingehend beschäftigt, bei weitem übertrifft. Und auch der Romanschriftsteller Wilhelm Jensen, eine durchaus eigenartige Erscheinung, mit modernen Tendenzen romantische Phantastik vereinigend, Meister

eines originellen, bisweilen freilich konfusen Humors, wird keines Wortes gewürdigt.

Sollte Eugen Wolff alle diese Schriftsteller für zu unbedeutend halten, um sie in seine litterarischen Annalen aufzunehmen, so müßte man an seinem ästhetischen Urteil irre werden.

* * *

Für eine Litteraturgeschichte der Gegenwart, welche die geschichtliche Würde sich in vieler Hinsicht erschleichen muß, ist ein Pragmatismus der Darstellung schwer zu erreichen, welcher die einzelnen litterarischen Gruppen und Autoren nur als Knotenpunkte einer langen Entwickelungslinie betrachtet. Dazu sind die zeitlichen Schranken des behandelten Stoffes zu eng gesteckt. Die Bemühungen der Autoren, diesen Ansprüchen an die wissenschaftliche Litteraturgeschichtschreibung auch in Werken gerecht zu werden, welche die Gegenwart behandeln, haben etwas Krampfhaftes; die chronologischen Daten der politischen Entwickelung, wie sie Julian Schmidt in einer oft ans Komische grenzenden äußerlichen Weise mitten in seine Litteraturkapitel hineingepflanzt, sind für die litterarische im großen und ganzen wertlos. Solche zeithistorische Meßstangen wie jener Autor haben nun Litzmann und Wolff in ihren Schriften nicht aufgepflanzt. Litzmann datiert sein Werk eigentlich seit dem großen Kriege von 1870, obwohl er erwähnen muß, daß von den unzähligen befruchtenden Samenkörnern für die Phantasie, die ein großer nationaler Krieg in sich birgt, nur die wenigsten damals auf fruchtbaren Boden gefallen sind. In der That, eine neue litteraturgeschichtliche Epoche mit jenem Krieg einzuleiten,

würde ein vergeblicher Versuch sein. Wenn nun Litzmann in interessanten Kapiteln die patriotische Lyrik, das Heldenlied, den Roman jener Zeit bespricht, so liegen diese Exkurse außerhalb seiner eigentlichen Aufgabe, wenn sie auch im einzelnen viel Treffendes enthalten, und wenn er in seiner neuen dritten Auflage schreibt, er habe eigentlich sein Werk auf eine breitere Basis stellen wollen, so müssen wir bekennen, daß wir schon die jetzige Basis viel zu breit finden. Dagegen hätte die Vorgeschichte des Dramas und des Theaters um vieles eingehender sein müssen; denn mit dem Schillerpreis, mit Paul Lindau und Genossen, mit Theaterfreiheit und Operette, selbst mit Richard Wagner und den Meiningern ist sie nicht erschöpft. Da hätten wir doch noch mehr über Laube und Dingelstedt und über die hervorragenden Darsteller, die doch einer Theaterepoche ihr Siegel aufdrücken, zu hören gewünscht.

Die Grenzen der Wolffschen Litteraturgeschichte mit Bezug auf ihren Anfangspunkt sind fließende. Wenn er das Epos in der Entwickelungsgeschichte der Poesie darstellt, so greift er sogar bis zu den Nibelungen zurück, in der Besprechung der Lyrik bis auf die Minnepoesie. Das sind wohl Zugeständnisse an die Fakultät; denn ein Dozent, der so ketzerisch ist, ein so unwissenschaftliches Thema wie die neueste Litteratur zu behandeln, muß doch gelegentlich zeigen, daß er auch mit der älteren Litteratur Bescheid weiß, da ihm nur diese Kenntnis Anwartschaft auf ein Lehramt giebt. Wir werden über die Lyrik des alten Geschlechtes in unserm Säkulum orientiert; es fällt auch ein Streiflicht auf die frühere politische Lyrik, während Wolff von derjenigen der Kriegsjahre 1870 und 1871 eine bessere Meinung hegt als Litzmann; es bleibe an poetisch wert-

vollen Kriegsliedern voll von begeisterter Empfindung, erhabenem Schwung oder zuversichtlichem Humor kein Mangel. Vollkommen zustimmen muß man ihm, wenn er behauptet, daß dem Versepos noch eine Zukunft beschieden sei. Offenbar giebt sich Wolff viel Mühe, den Entwickelungsgang der Litteratur bis in die Gegenwart darzustellen und dabei allerlei geschichtliche Kriterien aufzufinden; doch das geht nicht über die Einleitung zu seiner Schrift hinaus; für die Entwickelung in der Gegenwart selbst fehlen die festen Anhaltspunkte.

Unserer Ansicht nach ist die Litteraturgeschichte der Gegenwart, wie sehr sich auch ihre Vertreter dagegen sträuben mögen, mehr oder weniger auf den Essay angewiesen. Wolff meint zwar, abgeschlossene Einzelbilder seien nicht von Individualitäten erreichbar, die selbst noch nicht in ihrem Schaffen, geschweige in ihrer Wirkung abgeschlossen sind. Und doch beruhen die Vorzüge der Wolffschen, wie der Litzmannschen Schrift vorzugsweise auf diesen Einzelporträts — das ganze Brimborium von inneren Entwickelungsgesetzen, von Stärkung des historischen Bewußtseins ist in Bezug auf die zeitgenössische Litteratur keinen Heller wert. Litterarische Porträts, aus denen ja im Grunde die ganze englische Litteraturgeschichte von Taine besteht — das ist des Pudels Kern in jedem die dichterische Produktion der Jetztzeit behandelnden Werk. Und Wolff ist, wo er einmal an die Arbeit geht, ein Porträtmaler von einer ins allergrößte Detail gehenden Peinlichkeit der Ausführung; die Staffeleibilder seiner Lieblinge, der realistischen Meister, eines Keller, besonders eines Theodor Fontane, rücken alles andere in seinem Atelier in den Hintergrund: der Essay geht hier sogar in

die Buchkritik über, wie bei Claus Groth, indem sogar einzelne Gedichte ausführlich analysiert, einzelne Verse kritisch beleuchtet werden. Wir mögen an allen diesen Essays die Überschätzung der Urbilder tadeln, die außerdem ganz in die Beleuchtung eines einseitigen ästhetischen Prinzips gerückt sind: aber diese Charakteristiken haben etwas Sympathisches und Anziehendes, selbst wo sie ans Kritiklose streifen. Und was die Jüngstdeutschen betrifft, so hat zwar Wolff gegen ihre Hauptführer viele Einwendungen, und hier läßt ihn seine Kritik nicht im Stich; nur, wie schon erwähnt wurde, steht die Bevorzugung der ganzen Gruppe in sehr auffallendem räumlichen Mißverhältnis zu den andern Abschnitten des Werkes. Was Wolff im vierten Teil derselben über die Kritik sagt, das kann man meistens unterschreiben und wird man vielfach in der Lage sein, die Nutzanwendung auf seine eigene Kritik zu machen.

In Litzmanns Schrift besteht die ganze größere zweite Hälfte aus Essays, und zwar wird zuerst Ernst von Wildenbruch und dann Ibsen, Hauptmann, Sudermann eingehend charakterisiert, wobei der Löwenanteil des Lobes dem Dichter der „Weber" zukommt, dessen verfehlteste Erzeugnisse, wie „Das Friedensfest", durch einen scharfsinnigen Kommentar in ein günstiges Licht gestellt werden. „Legt ihr nicht aus, so legt doch unter" — heißt es hier. Und in der neuen Auflage sind noch Max Halbe und Hirschfeld mit hereingezogen worden als „Persönlichkeiten, welche seit dem Erscheinen der ersten Auflage die Entwickelung des deutschen Dramas wesentlich beeinflußt und bestimmt haben". Von diesem Einfluß haben wir beim besten Willen nichts bemerkt. — Halbes „Jugend" hat ihn jedenfalls schon vor

dem Erscheinen der ersten Auflage ausgeübt, doch einmal zugegeben, daß Litzmanns Schrift in der Hauptsache eine Schrift über das jüngste Deutschland ist, in dessen Dunstkreis sich der Verfasser wohl in der eignen Sturm- und Drangperiode in Berlin bewegt hat, so ist diesen Kapiteln viel liebevoll Eingehendes und scharfsinnig Charakterisierendes nachzurühmen. In der That, man muß bedauern, daß den andern nur gestreiften oder ganz übersehenen Autoren von Litzmann und Wolff nicht die gleiche, oft geistreiche Behandlung zu teil geworden ist.

Eine Anforderung, die man an eine Litteraturgeschichte der Gegenwart stellen muß, erfüllen beide Schriften: sie sind in einem klaren, durchsichtigen Stil gehalten, der sich bei Wolff nur hier und dort ins Phrasenhafte verliert; ihre Zergliederungen sind nirgends anatomisch nüchtern. Wärme des Anteils spricht sich oft in beredter Weise aus, und man würde sie gern als Parteischriften, die den Realismus und Naturalismus mit Vorliebe würdigen, gelten lassen, wenn auch von andrer Seite, in andern Werken gleichwiegende Gewichte in die Wagschale geworfen würden. Es wäre bedenklich, wenn nicht den hervorragenden Dichtern, welche für diese Litterarhistoriker nicht existieren, ebenfalls der gebührende Platz auf dem Parnaß angewiesen sein, wenn über den hier Vergessenen ein für allemal die dunkle Flut des litterarischen Lethe sich hinschleppen sollte.

Die altbritiſchen Stürmer und Dränger.

Eine Epoche, welche dem vergleichenden Blick viel Verwandtes bietet mit der Dramatik der „Modernen“, iſt diejenige der Shakeſpeareſchen Zeit; auch hier bei den Zeitgenoſſen des großen Dichters finden wir eine gewiſſe Vorliebe für das Grelle und Häßliche, die Neigung für gewagte Probleme, für geſchlechtliche Keckheiten, eine oft ſchwülſtige, oft zweideutige Ausdrucksweiſe, kurz alles, was der geläuterte und heutzutage geächtete gute Geſchmack an ſehr vielen Erzeugniſſen der neueſten deutſchen Dichtung auszuſetzen hat, alle die Schattenſeiten, welche von den Vorkämpfern der Modernen als Vorzüge geprieſen werden. Nun haben zwar alle Vertreter unſerer kraftgenialen Dramatik, beſonders ihre Matadore Grabbe und Hebbel, eine ähnliche Phyſiognomie; aber auch den modernſten Tic, wenn man ſo ſagen darf, finden wir hier wieder, und einige dieſer Dramatiker wie Food könnte man zur Ibſenſchen Schule rechnen. Ohne die Parallelen in jedem einzelnen Fall durchzuführen, glauben wir, daß das Geſamtbild, das wir hier von dieſer Dichtergruppe entwerfen, unſere Anſchauung

von der Gleichartigkeit und Verwandtschaft derselben mit den Modernen bestätigen wird.

Je eingehender man sich mit den Schöpfungen der altbritischen Dramatik beschäftigt, desto mehr erstaunt man über die Fülle von Talenten, welche in jener Epoche nationalen Aufschwungs der dramatischen Muse huldigten. Die Zeitgenossen Shakespeares im weitesten Sinne des Wortes, die ungefähr gleichalterigen Dichter, die Vorläufer und Nachfolger überraschen uns durch den Reichtum ihrer Phantasie, durch ein dem großen Dichter oft kongeniales Wesen, ja auch bisweilen durch Vorzüge, die sie vor ihm voraus hatten. Der Skeptizismus, der in den großen Erfolgen der Litteraturgeschichte wie der Weltgeschichte nur eine Sache des Glücks, nur ein Spiel des launenhaften Zufalls sehen will, sieht sich auch hier zu der Frage gedrängt: ist Shakespeares Ruhm, durch den er alle seine Mitstrebenden bei der Nachwelt in Schatten stellte, eine Goldfrucht, die in dem Hesperidengarten eines großen, alles überflügelnden Genius gereift, oder ist sie nur ein Sodomsapfel, dem der Zufall eine gleißende Schale gab, während sein Inneres aus Asche besteht, welche bei minderer Gunst des Glückes in alle Lüfte verweht wäre? So könnte die Frage freilich nur ein entschiedener Shakespeare-Gegner stellen, ein Zoilos und Shakespeareomastix; doch auch solche hat es bis in die neueste Zeit gegeben. Dagegen bleibt für einen maßvollen Skeptizismus allerdings noch die Frage bestehen, ob Shakespeare in der That um Haupteslänge über seine Mitbewerber um den Preis der dramatischen Kunst hervorragt, ob er nur primus inter pares ist oder ob er überhaupt kein Vorzugsrecht vor seinen Genossen einnimmt und einzelne ihm sogar überlegen sind?

Alfred Meißner, der in seinen Historien einen Aufsatz über Massinger veröffentlicht hat, erklärt, daß einzelne Werke von Shakespeares Zeitgenossen, wie John Websters „Herzogin von Amalfi“ oder Ben Jonsons „Volpone“, auf ihn gerade wie die Shakespeareschen wirkten. Sie kommen ihm eben auch meines Erachtens wirklich sehr nahe. Diese unmittelbaren Nachfolger und Vorgänger bilden alle miteinander sozusagen eine geistige Hochgebirgskette. Shakespeare ist allerdings der Centralstock derselben; er erreicht die höchste Höhe und hat dabei die weiteste Peripherie mit allerlei Thalsenkungen und blumigen Matten. Mehrere aber, die ihm zeitlich nahe standen, sind nach der einen oder andern Seite hin wirklich seine Rivalen: eine Reihe wenig bekannter und noch nicht gehörig gewürdigter und gemessener Riesen. Inwieweit dies Urteil begründet ist, kann allerdings nur eine nähere Würdigung dieser Schriftsteller ergeben. Sie ist bisher keineswegs versäumt worden: wir finden in Taines „Geschichte der englischen Litteratur“, im ersten Band von Hermann Ulricis Werk über „Shakespeares dramatische Kunst“, im 13. Band von Kleins „Geschichte des Dramas“, hier allerdings nur in Bezug auf Shakespeares Vorgänger, eingehende Würdigungen der Zeitgenossen des Dichters, wozu noch die Übertragungen in Ludw. Tiecks „Altbritischem Theater“ und die in von Eduard v. Bülows „Altenglischer Schaubühne“ und in „Shakespeares Zeitgenossen und ihre Werke“ von Bodenstedt mit den diesen Übertragungen beigefügten Einleitungen und Charakteristiken gehören. Zu ihnen ist die Schrift von Adolf Friedrich Graf v. Schack (Stuttgart, Cottas Verlag) getreten, worin auch Proben aus den Dramen der meisten Dramatiker der Shakespeare-Epoche gegeben werden, zugleich

mit kurzen Beurteilungen, allerdings nur eine Sammlung von Fragmenten; aber das Bild der Dichter in ihrer Eigenart ist doch auch hierin erkennbar — und von einer großen Zahl derselben ist bisher in Deutschland außer ihren Namen nichts bekannt geworden. Es fehlt also, ganz abgesehen von den englischen Ausgaben dieser Werke und einzelnen Gesamtausgaben der Dichter, keineswegs an Vorlagen, welche eine Würdigung jener zeitgenössischen Dichter ermöglichen und damit auch eine Beantwortung der oben aufgeworfenen Frage.

* * *

Als der bedeutendste jener Dichter, der am meisten ein Recht zu haben scheint, mit Shakespeare um die Palme zu ringen, muß Christopher Marlowe angesehen werden, der geniale und nächste Vorläufer unseres großen Poeten, eine jener kraftgenialen Naturen, wie sie sich unter den Stürmern und Drängern des vorigen Jahrhunderts finden und auch unter den neueren und allerneuesten Vertretern der kraftgenialen Dichtung. Am meisten Ähnlichkeit von deutschen Dramatikern dürfte Grabbe mit ihm haben; der „Herzog von Gotland" ist eine Tragödie im Marlowe-schen Stil. Eine gewaltige und kühne Bildlichkeit des Ausdrucks, den Schwung einer vom Gedanken getragenen Begeisterung hat er mit Shakespeare gemein, ebenso die Tiefe der Weltanschauung, die aber bei ihm bis zum Pessimismus und Atheismus ausschweift. So macht er in seiner Faust-Dichtung philosophische Probleme zum Kern der Handlung und scheint so über Shakespeare hinauszugehen, dessen Helden, wenn sie sich auch, und zwar meistens skeptisch, mit philosophischen Fragen beschäftigen, doch diese nie zum Mittelpunkt ihres Handelns und Lebens machen.

Marlowe hat einen Denker zu seinem Helden gemacht, und das hat Shakespeare nie gethan. Marlowe war eben von himmelstürmender Freigeisterei, und seine Gestalten wuchsen empor ins Große und Groteske. In der Anerkennung seiner urwüchsigen Begabung stimmen alle Kritiker überein. Taine nennt ihn den gewaltigen Begründer des englischen Dramas, einen maßlosen, furchtbar ungestümen und kühnen, aber grandiosen und düstern Geist, dem die echte „poetische Wut" zu eigen ist; und von Marlowes „Tamerlan" sagt er: „die überschäumende Überfülle von wildwogendem Blute erzeugt im Drama gewaltige, donnernde Verse, unbegrenzte Blutbäder, Massenprunk, tollkühne Ausbrüche der Gottlosigkeit, Anhäufungen von dick aufgetragenen Farben und zügellos entfesselten Leidenschaften". Ulrici hebt hervor, daß noch kein Dichter, wie Marlowe, gewagt habe, die Sprache der vollen, ungezähmten Leidenschaft zu reden, den Sturm ihrer gewaltsamen Ausbrüche, das Toben heftiger Begierden und Affekte, den wühlenden Kampf im Innern der Seele nachzuahmen. In der That hat seine Diktion, selbst mit Shakespeare verglichen, etwas Schwungvolles, Energisches, Aufregendes, worin das litterarische Ringen seiner Seele sich deutlich abspiegelt, zuweilen eine Originalität und Kühnheit des Ausdrucks, in welcher er kaum von Shakespeare übertroffen wird; aber sie ist durchgängig ohne Innigkeit, ohne Zartheit und Grazie, und wie seine Charakteristik überall nach dem Massenhaften, Imposanten, Außerordentlichen strebt, so häuft er in der Sprache eine übervolle Periode auf die andere, hascht nach ungewöhnlichen Bildern und Wendungen und verfällt fast mit jedem Schritte in das Hochtrabende, Schwülstige, Unnatürliche.

Die englischen Kritiker, welche Graf Schack in seiner Anthologie der altbritischen Dramatik anführt, sind alle einig darin, das bedeutende Talent Marlowes anzuerkennen. „Marlowe," sagt der eine, „war ohne Zweifel der größte tragische Dichter, der Shakespeare vorausging. Der Geist der Extravaganz scheint in seinem Gehirn gewohnt und ihn zu den außerordentlichsten Leistungen getrieben zu haben; aber seine Muse hatte feurige Schwingen und trug ihn über die dunkeln und unheiligen Tiefen seines Gegenstandes mit starkem und nie ermüdendem Fluge. Dieser Dichter ist weniger bemerkenswert wegen seines Einblickes in den menschlichen Charakter als wegen seiner reichen und düsteren Phantasie; denn sei sie nun friedlich oder furchtbar, sie excelliert immer."

Über das Verhältnis des Dichters zu Shakespeare werden uns wegen der Verwandtschaft des Stoffes die beiden Dramen „Der reiche Jude von Malta" und „König Eduard II." mehr Auskunft geben, als der „Faust", der von vielen für sein schönstes Drama erklärt wird, und „Tamerlan der Große", dies im höchsten pathetischen Stil gehaltene Schauspiel, in welchem der Triumphwagen des Welteroberers über Leichen rollt und dieser Welteroberer von sich selbst und von anderen in einem dithyrambischen Ton gefeiert wird, der oft ins Barbarische verfällt. Das Gräßliche und die Menge von Greueln, die wir in dem Schauspiel finden, wie daß sich der gefangene Bajazet seinen Schädel an den eisernen Gittern seines Käfigs zerschmettert, sowie die Mordthaten und Blutbäder des Stückes entsprechen dem damaligen wüsten Zeitgeschmack, der seine Schatten ja auch noch in Shakespeares lichtvolle Dramen wirft und in einem seiner ersten, dem „Titus Andronicus",

oft ganz im Stile des Marloweschen „Tamerlan“ vorherrscht. Jedenfalls hatte „Tamerlan“ als erstes blancvers-Drama den Shakespeareschen Dichtungen Bahn gebrochen und die Form des älteren Reimdramas gesprengt. Was aber den „Faust“ betrifft, so steht er in Bezug auf die Form mit Goethes „Faust“ in einer Linie und gehört zu den inkommensurabeln Dichtungen, welche Goethe selbst als „Tragelaphen“ bezeichnet. Er giebt keinen Anlaß, den Dramatiker Marlowe mit dem Dramatiker Shakespeare zu vergleichen, welcher auch in seinen traumhaftesten Stücken den inneren Zusammenhang gewahrt hat, der für die Form des Dramas unentbehrlich ist. Handelt es sich aber um den Dichter Marlowe, so ist dieser an ursprünglicher Genialität Shakespeare nicht untergeordnet, wenn er auch nicht entfernt die Abklärung und Harmonie gefunden hat, zu welcher der Schwan vom Avon durchgedrungen ist. Selbst Klein, der den „Faust“ Marlowes aufs grausamste zerpflückt, muß doch zugestehen, daß der Schluß dieser Tragödie der dichterischen Sprache, dem Schwunge und Pathos nach imposant ist und würdig des vor Shakespeare größten Tragikers, ja des in Bezug auf Genie, Ursprünglichkeit, titanische Kraft und Kühnheit nächst Shakespeare gewaltigsten aller englischen Dramatiker. Wir aber möchten hervorheben, was weder Klein, Taine, Ulrici, noch Dyce, Lamb und die anderen englischen Kritiker betonen, daß die Nachwirkungen des Marloweschen Faust-Dramas auf die englische Dichtung späterer Tage geradezu bedeutender waren als diejenigen der Shakespeareschen Dramatik, denn wo finden sich hervorragende englische Dramatiker, die in Shakespeares Fußstapfen treten? Vielleicht ist Thomas Otway der einzige, von dem man dies, indes auch nur

mit Einschränkung, sagen kann. Dagegen hat der Lucifer in Miltons „Verlorenem Paradies“ etwas Verwandtes mit dem Titanengeist der Marloweschen Faust-Dichtung, und bei Lord Byron noch finden sich ihre leuchtenden Spuren. Bei Marlowe macht Faust mit Mephistopheles auf einem Flammenwagen mit Drachengespann eine Reise durch den Himmel, in die Sternenwelt — und dieselbe Reise machen Lucifer und Cain in Lord Byrons Dichtung „Cain“; es ist in ihrer Darstellung Geist von Marlowes Geist. Freilich sind es nur die Anfangs- und Schlußscenen des „Faust“, welche das hohe Genie seines Dichters bekunden — die breite Mitte wird durch Hokuspokusscenen, durch allerlei Schabernack bei Papst und Kaiser ausgefüllt, von denen der erste sogar von der unsichtbaren Hand des Dämons eine Maulschelle erhält. Alle diese Scenen, auch die Rüpelscenen, zum Teil spätere Einschiebsel, lassen ganz den geistvollen Humor vermissen, der in Goethes „Faust“ die Scenen in Auerbachs Keller, in der Hexenküche und Walpurgisnacht beseelt. Marlowes Begabung war so einseitig pathetisch, auf das Schwunghafte und Großartige gerichtet, daß ihr der Humor, Shakespeares große Mitgift, gänzlich versagt blieb.

Zu unmittelbaren Parallelen der beiden Dichter fordert besonders der „Reiche Jude von Malta“ heraus; beide huldigten der antisemitischen Richtung des Zeitalters, indem sie einen möglichst verabscheuungswürdigen Juden auf die Bühne brachten. Marlowe ging damit voraus und gab jedenfalls der Muse Shakespeares die Anregung; doch wir werden bald sehen, wie dieser gegenüber dem ungestümen Stürmer und Dränger dem grellen

Stoff nach den verſchiedenſten Seiten hin eine harmoniſche Faſſung gab.

Dem Marloweſchen „Juden von Malta“ geht ein Prolog voraus, welchen Macchiavelli ſpricht, deſſen Geiſt alſo die Tragödie beherrſcht. Der Jude wird, abgeſehen von ſeiner Stammeseigenſchaft, mit dieſem Geiſt getauft; die Gewiſſenloſigkeit des Mammons, der um die Macht kämpft, wobei ihm wie dem florentiniſchen Staatsmann alle Mittel recht ſind, iſt das eigentliche Thema des Stückes. Beim Aufgehen des Vorhanges ſehen wir Barabas vor ſeinen Geldſäcken, Perlen und Juwelenſchätzen ſitzen, als Herrn des Oceans, der ihm die Reichtümer aller Weltteile zuträgt. Der Monolog hat ein glänzendes Kolorit; es ſind die Phantaſieen eines Großkaufmanns, der die Weltkarte verſtändnisvoll nach der Ertragsfähigkeit der einzelnen Länder an ſeltenen Schätzen koloriert. Kaufleute kommen und berichten ihm die Ankunft ſeiner Schiffe aus verſchiedenen Häfen. Barabas freut ſich ſeines Reichtums; die Juden ſind reich, einige aber die reichſten; zu dieſen gehört er ſelbſt. Von den Chriſten hält er nicht viel; es ſind Heuchler voll Bosheit, Falſchheit und ungemeſſenen Stolzes. Nun kommt die Nachricht von der Türkenflotte, die ſich Malta nähert, um den ſeit zehn Jahren rückſtändigen Tribut einzutreiben Die Juden werden vor den Gouverneur Farneſe, ſeine Ritter und Offiziere geladen und gebrandſchatzt; ſie ſollen die Hälfte ihres Vermögens hergeben, um die Forderung der Türken zu erfüllen; wer ſich aber deſſen weigert, ſoll um ſein ganzes Vermögen gebüßt werden oder ſich taufen laſſen. Barabas, dem hier die Lehre des Macchiavelli nicht lebendig genug vor Augen ſteht, weigert ſich, der Forderung nachzukommen; dafür wird ſein ganzes

Vermögen konfisciert und sein Haus in ein Nonnenkloster verwandelt; doch er hat, in Voraussicht des Kommenden, unter einer Diele noch die kostbarsten Edelsteine versteckt. Seine Tochter, Abigail, ein liebliches Geschöpf, seine Freude und sein Stolz, soll ihm dazu behilflich sein, sich des verborgenen Schatzes zu bemächtigen; sie soll selbst Nonne werden, und das geschieht so rasch, daß man nicht einmal etwas von einer Taufe vernimmt. Sie ist vom Vater genau über den Versteck unterrichtet, und in einer Nachtscene wirft sie, die der Vater als „Stern des Ostens, Leitstern seines Lebens" verherrlicht, ihm die gefundenen Säcke mit den Edelsteinen zu — und bald ist der Jude wieder in der Lage, sich einen prächtigen Palast zu bauen, wo Abigail als Exnonne bei ihm lebt. Da verkauft ein spanischer Kapitän auf dem Sklavenmarkte gefangene Türken — und dem Barabas gelingt es, in Ithamore für hundert Kronen sich einen Sklaven zu kaufen, der Mörder und Brandstifter und mit jeder Teufelei vertraut ist. Bald nimmt er seine Hilfe in Anspruch. Der Sohn des Gouverneurs, Ludovico, und ein Don Mathias lieben seine Tochter: er will beide Christen aus dem Wege räumen, hetzt sie gegen einander, führt durch eine untergeschobene Forderung einen Zweikampf herbei, in welchem beide zu Grunde gehen; doch Ithamore plaudert in seinem Siegesrausche der Abigail von der schnöden Intrigue, und diese hat solchen Abscheu vor ihrem Vater, daß sie ihn wieder verläßt und ins Kloster geht. Barabas gerät so in Wut, daß er die ganze Nonnenschaft und die eigene Tochter vergiftet: ein Massenmord, den er durch einen ins Kloster als Almosenspende getragenen Topf voll Reis ausführt. Doch die sterbende Abigail verschont den Vater nicht und beichtet seine Schuld.

Auf Grund der erworbenen Kenntnis von der Schandthat kommen zwar Mönche, um dem Juden Geld abzupressen; mit Hilfe seines Ithamore beseitigt er dieselben so rasch und exakt wie möglich, und als Ithamore mit seiner Buhldirne ebenfalls Erpressungsversuche machen will, sucht er die beiden durch einen vergifteten Blumenstrauß zum Schweigen zu bringen; doch nicht ganz gelingt es ihm; auch sie erzählen sterbend die Mordthaten des Juden; er war etwas zu geizig mit der Dosis gewesen. Der Jude kommt vor Gericht und soll gefoltert werden; doch mit Hilfe eines Schlaftrunkes entgeht er der Folter und wird mit den Leichen seiner letzten Opfer über den Wall geworfen; hier richtet er sich auf und verspricht den Türken, die sich inzwischen eingefunden, die Stadt durch die unterirdischen Kanäle und Kloaken erobern zu helfen. Es gelingt ihm auch mit jener Blitzschnelligkeit, mit welcher auf der altenglischen Bühne das Ungeheuerlichste vor sich geht. Der Gouverneur wird gefangen; doch Barabas verspricht ihm, gegen eine bedeutende Summe Geldes und die Zusicherung, daß er selbst Gouverneur werde, die Türken in die Luft zu sprengen. Er macht seine Höllenmaschine zurecht; doch bei diesem Attentat geht er, durch das verfrühte Signal, das ein Ritter giebt, selbst zu Grunde.

Ein Vergleich des „Juden von Malta“ und des „Kaufmanns von Venedig“ zeigt nach allen Seiten hin Shakespeares große künstlerische Überlegenheit. Marlowe sucht durch eine Häufung aller erdenklichen Greuel zu wirken; sein Barabas ist ein an die Karrikatur grenzendes dramatisches Schreckbild; er vergiftet Nonnen, er sinnt auf Massenmorde durch Pulverattentate, die den heutigen Dynamitattentaten zum Verwechseln ähnlich sind; ein paar Mönche

ums Leben zu bringen ist ihm ein Kinderspiel; ja nicht genug mit dem, was wir im Stücke sehen — Barabas erzählt uns mit Selbstgefühl, daß er Kranke, die am Wege stöhnen, umgebracht, Brunnen vergiftet, daß er die Kerker mit Bankerottierern, die Spitäler mit Waisen gefüllt; kurz, er ist ein Mörder von Profession und die Freude am Bösen das Pathos seines Lebens. Auch ist dies nicht alles Konsequenz seines Christenhasses; dies Motiv ist nicht mit dramatischer Strenge durchgeführt; im Gegenteil, am Schluß sucht er in Gemeinschaft mit den Christen die Türken in die Luft zu sprengen, ein sehr unlogisches Vorgehen, das seinen Untergang zur Folge hat.

Und nun vergleiche man damit Shakespeares Shylock, der ja auch einen Zug wilder Grausamkeit hat; doch wenn irgendwo, bewährt sich hier das Wort, daß sich in der Beschränkung der Meister zeigt. Nicht einen ganzen Katalog von Schandthaten, die in ihrer Aufeinanderfolge in sehr lockerem Zusammenhang stehen, bietet uns der „Kaufmann von Venedig"; es handelt sich um einen einzigen Konflikt, der hervorgeht aus dem Haß Shylocks gegen die Christen, welche die Juden mit Verachtung behandeln und außerdem ihren Geschäftsgewinn schädigen — und so brutal und unmenschlich das Vorgehen Shylocks ist, der Jude glaubt, das formelle Recht auf seiner Seite zu haben. Damit vergleiche man den Anarchisten Barabas, der sich fortwährend seiner entsetzlichen Verbrechen rühmt. Gegen Barabas ist Shylock eine Lichtgestalt — Shakespeare hat diesen zwar mit dem wilden Rachedurst jenes Scheusals ausgestattet, aber ihn doch sonst ins Menschliche umgedichtet. Jedenfalls war Barabas, wenn nicht das Prototyp, doch der Keim und Anstoß zum Shylock. Für den herzens-

kundigen Shakespeare war es eine Versuchung, der er nicht widerstehen konnte, diesen Barabas zu einem wirklichen jüdischen Wucherer umzugestalten, den phrasenhaften und unmöglichen Verbrecher zu einem wirklichen Menschen mit menschlichen Motiven, Leidenschaften und Handlungen umzuschaffen.*)

Ein wichtiger Unterschied zwischen den beiden Stücken liegt aber auch darin, daß der „Jude von Malta" als Trauerspiel, der „Kaufmann von Venedig" als Lustspiel bezeichnet wird. Mag das Publikum auch in der großen Gerichtsscene von einem Schauder ergriffen werden — das Attentat des Juden bleibt ja unausgeführt; der Pfeil fliegt auf den Schützen zurück, und die Stimmung des Publikums löst sich in freudige Heiterkeit auf, welche Gratiano mit seiner lustigen Verspottung des Juden hervorruft. Barabas aber ist eine ernstgemeinte Teufelsfratze, die uns von Anfang bis zu Ende entgegengrinst. Überhaupt erscheint Shylock nur als eine ins Tragische hinüberspielende Episode in einer reichen Lustspielhandlung, in welcher edle und bedeutsame Charaktere im Vordergrunde stehen und eine durch den Reichtum geschaffene harmonische Existenz das Gegenbild hergiebt gegen das engherzig wüste, von Geiz und Geldgier beherrschte Dasein des Juden. Einen Lichtpunkt in Marlowes Drama bildet der Charakter der Abigail, des einzig edeln, menschlich fühlenden Wesens in diesem Konglomerat von Scheußlichkeiten; sie hilft zwar dem Vater, seine Schätze wieder zu erlangen, aber als sie von den schändlichen Intriguen hört, denen ihre Liebhaber

*) Karl Elze in seinem Aufsatz „Der Kaufmann von Venedig" im „Jahrbuch der deutschen Shakespeare-Gesellschaft", 6. Jahrgang, S. 134 und 138.

zum Opfer gefallen, sagt sie sich vom Vater los und geht wieder ins Kloster. Diese Abigail fordert zum Vergleich mit der leichtsinnigen Jessica heraus, die mit ihres Vaters Edelsteinen und einem christlichen Liebhaber durchgeht. Abigail ist hier der reinere und edlere Charakter. Shylock verflucht seine Jessica, die sich von ihm abgewendet, und wünscht sie mit den geraubten Juwelen todt vor sich liegen zu sehen; Barabas aber, dem die Tochter kein Leid zugefügt, vergiftet sie mit all den anderen Nonnen zusammen. Und anfangs liebte er sein Kind! Das sind die grellen Übertreibungen, zu denen Marlowes Muse von Akt zu Akt sich steigert bis zur wahnsinnigsten Überstürzung. Jedenfalls kann man das Urteil Hallams unterschreiben, welches Graf Schack in seiner Sammlung anführt: „Die beiden ersten Akte des ‚Juden von Malta' sind kräftiger sowohl in betreff des Charakters und der Nebenumstände konzipiert als irgend ein anderes Stück aus der Zeit der Elisabeth, außer denen von Shakespeare; doch die letzten Akte sind, wie dies bei unseren alten Dramatikern gewöhnlich, ein Greuel von uninteressanten Verbrechen und Metzeleien."

Wie der „Jude von Malta" zu Vergleichen mit dem „Kaufmann von Venedig", so fordert das Geschichtsdrama „Eduard II." zu Vergleichen mit Shakespeares „Richard II." heraus; auch der Stoff selbst bietet viele überraschende Ähnlichkeiten; er zeigt, daß sich die Geschichte bisweilen in merkwürdigen Wiederholungen gefällt. Beide Könige gehen zu Grunde durch ihre Nachgiebigkeit gegen ihre Günstlinge im Kampf mit den Großen des Reichs, welche gegen dieses verächtliche Parasitentum zu den Waffen greifen; beide werden gezwungen, der Krone zu entsagen; beide werden in grausamer Weise behandelt und ermordet. Man darf indes

nicht zögern, „Richard II.“ den Vorrang vor „Eduard II.“ einzuräumen, selbst wenn man nicht gesonnen ist, die Historien Shakespeares unbedingt höher zu stellen als die Werke seiner Zeitgenossen, wie das Hermann Ulrici*) thut, welcher auch den beiden älteren Stücken, auf welche Shakespeare den zweiten und dritten Teil seines „Heinrich VI.“ gegründet, mit Benutzung eines großen Teils des dichterischen Textes von Marlowes „Eduard II.“ den Vorzug giebt. Ulrici plaidiert dafür, daß diese älteren Stücke ebenfalls von Shakespeare und nicht von Marlowe herrühren — und man kann ihm darin recht geben, nicht aber in der Behauptung, daß „Eduard II.“ trockener und skizzenhafter sei als diese Dramen. Daß die letzteren Fülle und Lebenswärme vor dem Marloweschen Stück voraus haben, das kann man nicht einmal von jenem späteren Drama „Heinrich VI.“ sagen, welches Shakespeare zugesprochen wird. Die echten Shakespeareomanen werden freilich über solche Urteile außer sich geraten; kann doch der verstorbene Leopold Klein im dreizehnten Bande seiner „Geschichte des Dramas“ nicht Kraftausdrücke genug finden, um die Urteilslosigkeit, die „bleierne Stirn“ der englischen Kritiker zu brandmarken, welche es wagen, auch nur für diese oder jene Marlowesche Scene den Vorrang vor einer Shakespeareschen in Anspruch zu nehmen. Gerade „Richard II.“ halten wir für Shakespeares bestes, am meisten künstlerisch aufgebautes Geschichtsdrama — und gerade mit Bezug auf diese harmonische, fast regelrechte dramatische Gestaltung kann „Eduard II.“ nicht mit ihm wetteifern. Offenbar hat bei Marlowe das Günstlingswesen in der Gestalt des

*) Hermann Ulrici „Christopher Marlowe und Shakespeares Verhältnis zu ihm“ im „Shakespeare-Jahrbuch“ I., S. 57 ff.

Gaveston und in der bis zu kindischer Verliebtheit gehenden Liebe des Königs zu diesem eine weit schärfere Charakteristik gefunden als in „Richard II.", wo kein einziger aus der größeren Schar, die sich um den Thron drängt, so hervortritt. Doch das ist auch der einzige Zug, durch den Marlowes Stück im Vorteil bleibt. Gegen „Eduard II." stehen die trotzigen Barone, vor allem die beiden Mortimer, von denen der jüngere durch seine Buhlschaft mit der „früher tugendsamen" Königin die gute Sache des rebellischen Vasallentums befleckt und zuletzt tragisch untergeht durch des jungen Königssohns unerbittlichen Urteilsspruch. Dem König „Richard II." aber steht, ein überlegener Held und künftiger Herrscher, der trotzige Usurpator Bolingbroke gegenüber — und so sehen wir hier einen kräftig ausgearbeiteten Gegensatz zwischen der Legitimität, dem stolz auf sich selbst beruhenden Gottesgnadentum, und der Usurpation, welche auf die eigene Kraft und Fähigkeit ihre Herrscherrechte stützt. Diese große geschichtliche Perspektive fällt bei Marlowe gänzlich fort; da sehen wir nur den tumultuarischen Aufstand der Vasallen gegen einen launenhaften König. Niemals aber hat die Poesie gottbegnadeter Königsmacht einen so weihevollen Ausdruck gefunden, wie in „Richard II.", und auch davon ist bei Marlowe nicht die Rede. Weit großartiger in dramatischer und theatralischer Hinsicht ist die Thronentsagungsscene in „Richard II." als diejenige in „Eduard II." auf Schloß Kenilworth, wo er in Haft ist, obschon Marlowe sich gerade hier als hochbegabter Dichter zeigt, der dem Schmerz eines Königs um die verlorene Krone ergreifenden Ausdruck zu geben weiß.

Eine stehende Figur der Königsdramen und der englischen Geschichtskapitel, der gedungene Königs- und Prinzen-

mörder, fehlt auch in dem Marloweschen Drama nicht und sieht seinem Genossen bei Shakespeare zum Verwechseln ähnlich. Dagegen ist die Motivierung des zuletzt im Kloakenschmutz verkommenden Königs mit Vorliebe für das Widrige und Gräßliche ausgemalt, die sich bei Shakespeare nirgends findet; hier werden wir an Grabbe, aber auch an einzelne Jüngstdeutsche erinnert. Von Marlowes Dramen ist „Eduard II." das am meisten harmonische, wohl auch sein letztes Werk. Leider erreicht auch bei ihm die Flüchtigkeit der psychologischen Motivierung, die sich oft mit wenigen Strichen begnügt und selbst gänzliche Umwandlungen der Charaktere als etwas Thatsächliches nur im Chronikenstil behandelt, einen hohen Grad. Etwas Ähnliches ist auch oft in Shakespeares Historien der Fall, man braucht bloß an Anna in „Richard III." zu denken. Doch das Register der Unwahrscheinlichkeiten und Flüchtigkeiten in „Eduard II.", welches Ulrici in dem erwähnten Artikel aufstellt, ist ein großes; es finden sich darunter die gänzlich unmotivierten Schwankungen im Charakter des Königs und seines Bruders Kent. Hauptsächlich hebt Ulrici hervor, daß wir, obwohl das tragische Pathos und die Aktion von der maßlosen Liebe des Königs zu Gaveston ausgeht und abhängt, doch nirgends den Grund, nirgends die Motive dieser Leidenschaft erfahren und kaum zu erraten vermögen, was den König so unauflöslich an Gaveston fesselt. Noch auffälliger ist die Wandlung der Königin, die anfangs als ein Musterbild ehelicher Treue und Zärtlichkeit erscheint und zuletzt in offener Buhlschaft mit Mortimer gegen den König zu den Waffen greift. Das betont Klein in seiner erzählenden Analyse, die er mit dem Ausspruche schließt, daß in Bezug auf die tragischen Grundgefühle, Mitleid

und Furcht, so kunstwidrig und verdunkelt diese in Wirkung treten mögen, Marlowes „Eduard II." gleichwohl als das einzige unter seinen Trauerspielen an tragischem Ton und Charakter im Geiste der Shakespearischen Historien sich hervorthut. Das Trauerspiel „The Massacre of Paris", eine sehr skizzenhafte dramatische Behandlung der Bluthochzeit, bedarf hier keiner näheren Zergliederung.

Christopher Marlowe war nur wenige Jahre älter als Shakespeare, aber als dieser von Stratford nach London zog, bereits eine gefeierte Dichtergröße. Vergessen darf man nicht, daß er, als er im Ringkampf mit seinem Nebenbuhler Archer sich tödlich verletzte, kaum 30 Jahre alt war, daß sich sein dichterisches Schaffen bis dahin von Stück zu Stück geläutert hat; er ist gestorben mitten in der Sturm- und Drangperiode seiner Jugend. Es ist fraglich, ob er je ganz zu Shakespeares Harmonie durchgedrungen wäre: ihm fehlte das Zarte und Gefühlvolle, alles, was zum Gemüte spricht; doch wohl war es möglich, daß er ihm trotzdem den höchsten Lorbeer streitig machte. Er ist der bedeutendste aller seiner Zeitgenossen, er ist der Äschylos, der diesem Sophokles vorausging.

* * *

Shakespeares übrige Vorgänger, von denen keiner den Christopher Marlowe erreichte, gehören zur altbritischen Bohème; es sind, wie dieser, verbummelte Musensöhne, die meistens in Oxford oder Cambridge studiert und auf der Universität akademische Grade, wie den eines Magister artium erreicht hatten. Wieviele der Jüngstdeutschen zu solcher verbummelten Bohème gehören, wollen wir hier nicht untersuchen.

Dadurch unterschieden sie sich von Shakespeare, der ohne jede akademische Bildung sich dem dichterischen Schaffen zuwendete. Dagegen hatten sie mit ihm gemein, daß sie fast alle kürzere oder längere Zeit Schauspieler waren. Einige von ihnen, besonders Nash und Greene, waren Litteraten im modernen Sinne, und da unsere jetzige Journalistik in der damaligen Zeit nicht existierte, so konnte sich die Tagesschriftstellerei nur in einer Menge von Flugschriften und Pamphleten äußern, welche die jungen Autoren aus dem Ärmel schüttelten. Thomas Nash ist einer der fleißigsten Pamphletschreiber und hat wegen seiner Pamphlets, auch wegen seiner Stücke mehrfach Gefängnishaft erduldet. Die Titel der damaligen Flugschriften waren merkwürdiger Art: so giebt Nash einige Auskunft über sein Leben in der Schrift „Eine Mandel für einen Papagei". Mit schwertscharfer Polemik verteidigte Thomas Nash seinen Freund Robert Greene gegen die Angriffe des Gabriel Harvey. Greene selbst war unerschöpflich in Flugschriften. Das Verzeichnis derselben in Kleins „Geschichte des Dramas" nimmt allein mehrere Seiten ein. Bald hält er den englischen Damen den Spiegel vor, oder er singt das Lob der Frauen, oder er geißelt die Höflinge. Dann finden sich wieder autobiographische Bekenntnisse wie in Groats Worth of wit, bought with a Million of Repentance, einer Schrift, bekannt durch den heftigen Ausfall auf Shakespeare, der darin eine Krähe genannt wird, die sich mit fremden Federn schmückt. Viele dieser kleinen Schriften sind Novellen und Prosaromane, die sich meistens in bürgerlichen Kreisen bewegen. Auch John Lilly, der berühmte Hoffestspieldichter, der für den Hof der Elisabeth mehr Allegorisches und Mythologisches ge-

dichtet als Goethe für den Hof von Weimar, hat sich mehr durch seine Erzählungen einen Namen gemacht als durch seine ganze Hofdramatik: die Euphuismen, diese mehr zierlichen und süßlichen, als trefflichen und schlagenden Witzspiele haben von dem Helden derselben ihren Namen erhalten. Shakespeare hat zwar Gedichte und Dichtungen, aber nie Pamphlete, nie Prosaromane verfaßt, wohl aber einige der letzteren für Dramen benutzt.

Wo es einen Vergleich mit dem Dramatiker Shakespeare gilt, da scheidet Lilly mit seinen theatralischen Flores und Amoenitates der Hofpastorale alsbald aus, ebenso Thomas Nash mit seinem Festspiel „Sommers letzter Wille und Testament," in welchem Allegorie und Parodie bunt durcheinander gehen; auch der ältere Thomas Kyd, dessen „spanische Tragödie" ein gern gesehenes Repertoirstück war, kommt nicht in Betracht; das Stück ist zu kompositionslos, derb und roh und enthält nur hier und dort einen markigen Zug. Was Thomas Lodge betrifft, so ist sein Drama „Die Wunden des bürgerlichen Kriegs, vor Augen geführt in den beiden Tragödien von Marius und Sylla" einheitslos, in der That aus zwei Stücken, mit zwei Helden bestehend, aber es zeugt von so scharfer Gabe der Charakteristik wie das Grabbesche Fragment Marius, ist menschlich und edel gehalten. Sylla hat einen scharfen, beißenden Spott — nur verwandelt sich sein Charakterbild gegen den Schluß hin in eine mit Magnesialicht beleuchtete Apotheosenfigur. Den Vergleich mit Shakespeares Römerdramen, wo die Charaktere alle aus einem Guß sind, kann es nicht aushalten. Bedeutender ist Georg Peele, den wir ebenso wie Thomas Lodge in den vom Grafen Schack herausgegebenen englischen Dramatikern vermissen. Seine „Schlacht von

Alcazar" ist freilich nur eine Nachdichtung des Marloweschen „Tamerlan", ohne Marlowes großartiges Pathos, ein lärmendes Schaustück ohne fesselnden Inhalt, im ganzen flüchtig hingeworfen, sein Eduard I. eine im trockenen Chronikenstil gehaltene Historie. Bedeutender ist seine „Liebe des Königs David und der schönen Bethsabe", die ganz am Faden der biblischen Chronik verläuft; sie beginnt damit, daß der König vom Turmzimmer die schöne Bethsabe im Bade erblickt, sie zu sich rufen läßt, mit ihr das Glück der Liebe genießt; dann aber läßt er seinen Feldhauptmann Urias aus dem Feldlager zurückrufen, damit er durch Erfüllung seiner ehelichen Pflicht den künftigen Sprößling des Ehebruchs legitimiere. Doch Urias schläft als tapferer Kriegsmann auf der Schwelle des Gemachs und läßt sich auch nicht durch einen ihm angetrunkenen Rausch in das Ehebett heineinbugsieren. Da bleibt David nichts anderes übrig, als den störenden Gatten durch seinen General aus dem Wege räumen zu lassen, indem er diesem befiehlt, ihn in die vordersten Reihen zu stellen. In der That fällt Urias, und David kann, nachdem der Ehebruchssprosse gestorben, mit Bethsabe in ungestörtem Frieden leben und sich des neuen, nicht einem Ehebruch entstammenden Abkömmlings erfreuen. Nur sein Vaterherz muß einen tiefen Schmerz erdulden: einmal hat sein Sohn Ammon zu seiner Schwester Thamar ein blutschänderisches Verhältnis; dann tötet Absalon den Bruder, empört sich gegen den Vater und fällt als ein Opfer der Empörung. Mit der großen Ehebruchstragödie ist das Inceſtmotiv nur locker verwebt und außerdem in roher Weise behandelt, auch Absalons Empörung ist ein Nebensproß der dramatischen Handlung, wenn darin auch eine schwere Strafe für des

Vaters Vergehen liegt. Eine gewisse Roheit dramatischer Darstellung und eine ungeschickte Mischung von Scherz und Ernst liegt auch in der Rauschscene. Auch davon abgesehen, nimmt diese Tragödie — sie ist indes vielleicht gleichzeitig mit „Romeo und Julia" gedichtet — unter der Vor-Shakespeareschen Dramatik neben „Eduard II." den höchsten Rang ein, besonders durch die Affektausbrüche des Königs David, die von einem hinreißenden Fluß und Guß sind, ganz wie bei Shakespeareschen Helden, und wenn Klein sie dagegen herabzusetzen sucht, so zeigt das nur, daß er sie mit dem Verkleinerungsglas der Shakespeareomanen ansieht, das diese anderen Dichtern gegenüber stets zur Anwendung bringen. Außerdem ist das orientalisch-jüdische Kolorit auch in landschaftlicher Hinsicht meisterlich getroffen, und viele Stellen erinnern an die schwunghaften „Hebrew melodies" von Lord Byron. Alfred Meißners Drama: „Das Weib des Urias" behandelt denselben Stoff.

Nach unserer Ansicht kommt Robert Greene dem großen britischen Dichter nicht so nahe, wie Marlowe und wie Peele in diesem einen Drama; wenn sie sich begegnen, geschieht es mehr auf dem Gebiete des Lustspiels, wo ein leichter Ton angeschlagen wird, und auf dem der Idyllie, in welcher Greene zu Hause ist und wohin Shakespeare in seinen Lustspielen häufig Ausflüge macht. Greene war Magister artium, doch verkommen in einem wüsten Leben, dessen Chronik er zum Teil selbst bereuend aufgezeichnet hat. Er ging zu Grunde noch in jungen Jahren, wie auch Lodge und Peele, in Not und Elend, und starb als ein Bettler in verkümmerten Verhältnissen. Wenn er sich auch mehrmals aufgerafft hatte — das wüste Kneipenleben zog ihn immer wieder in seine Kreise. In seinen Stücken be-

vorzugte er volkstümliche Geſtalten aus dem Bereiche der Volksſage, auch aus dem der Magie. Ein ſolches Zauberſtück iſt das bekannteſte Schauſpiel von Robert Greene „Bruder Baco," welches die Zauberei nicht ſo ſchildert, wie Shakeſpeare in ſeinem Traumſtück „Der Sturm", ſondern als eine handwerksmäßige Kunſt — Proſpero und Baco ſind durch eine weite Kluft geſchieden. Baco hat ein ungeheures Haupt aus Erz geformt, das mit den Zauberkünſten Lucifers grauſe und gewaltige Dinge ſprechen ſoll. Die Überwachung desſelben vertraut er ſeinem Diener Miles, einer Art von Clown, an, während er ſelbſt ſich zur Ruhe legt, Miles ſoll ihn wecken, ſobald der Kopf zu ſprechen beginnt. Doch Miles verſäumt dies, und als der Erzkopf die Worte ſpricht: „Zeit iſt's" und ſie mehrmals wiederholt, da macht Miles nur ſeine Bemerkungen darüber, bis das verhängnisvolle Wort ertönt: „Zeit vorüber" und ein Rieſenhammer, von unſichtbarer Hand geſchwungen, das Haupt in Stücke ſchägt. So iſt Bacos Ruhm dahin; ein tiefer Sinn iſt in dieſem ganzen Zauberſpektakel nicht zu finden. Auch Bacos Zauberſpiegel erweiſt ſich ſehr wunderthätig; ſpäter aber bereut Baco, daß er ſich der Magie ergeben, und will Buße thun; am Schluſſe ſpricht der Teufelsbanner den beliebten Cynthiaſegen, der einen Heiligenſchein um das Haupt der jungfräulichen Königin flicht. Mit dieſen Scenen im Atelier des Zauberers ſind nun aufs lockerſte die Liebesſcenen verknüpft; Prinz Eduard liebt das ſchöne Förſterstöchterchen Margarete und beauftragt den „Grafen Lacy," als Bauer verkleidet, um ihre Gunſt zu werben. Lacy unterzieht ſich dieſer Werbung, aber mit einem Erfolg, der dem Prinzen gänzlich gegen den Strich geht; die beiden beginnen ſelbſt einige Neigung zu einander zu fühlen, und

Baco zeigt dem Prinzen in seinem Zauberspiegel, wie schlecht sein Abgesandter seinen Auftrag ausführt. Dies ist aber der einzige Zusammenhang zwischen den beiden höchst verschiedenartigen Teilen des Stückes: der Magie des Meisters, der den Erzkopf schafft, und dem Liebeshandel der Försterstochter, die später ein klösterliches Gelübde ablegt, dann aber in hingebender Liebe dem Grafen Lacy folgt. Eduard hatte schon den Dolch über den treulosen Brautwerber geschwungen, doch Margaretens offenes Bekenntnis, daß sie allein die Schuld trage, rettet den Geliebten. Der Charakter der Margarete mit seiner Mädchenhaftigkeit und Herzigkeit erinnert an das Faustgretchen und ist jedenfalls der Lichtpunkt in dem zerfahrenen Stücke. Vergleicht man Greenes „Baco" mit Marlowes „Faust", so erkennt man das bedeutende Übergewicht, welches der letztere in Bezug auf Weltanschauung und Energie des dichterischen Ausdrucks über den gleichstrebenden Rivalen behauptet. Dasselbe gilt auf einem anderen Gebiete. Greenes „König Alphonsus" ist eine Nachdichtung des „Tamerlan"; der Held ist ein so trunkener Welteroberer wie dieser; er eilt von Sieg zu Sieg, der Schlachtenlärm zieht durch das ganze Stück. Obgleich aber auch Mohammeds Geist gelegentlich mitspricht und zwar als ein so heimtückischer Geist, daß er falsch orakelt, auf Bitten seiner Priester, die für ihr Leben fürchten, so verläuft, von dieser sonderbaren Marotte abgesehen, das Stück ganz in dem epischen Fahrwasser, wie der „Tamerlan", aber ohne die gewaltigen Ausbrüche einer vulkanischen Dichterkraft, die diese Dichtung kennzeichnen. Greenes „Jakob IV." steht ebenfalls tief unter Marlowes „Eduard III."; es ist ein dramatisch ausgerenkter Balladenstoff ohne allen historischen Geist; er

dreht sich um die Leidenschaft Jacobs IV. für Ida, die Tochter der Gräfin Arran, und die treue, ausdauernde Liebe der Königin, die, trotzdem der König sie hat ermorden lassen wollen und sie von diesem Attentat schwere Wunden davongetragen, sich doch zwischen das englische und schottische Heer wirft und den König von England, ihren Vater, versöhnt, der, um sie zu rächen, gegen Jakob heranrückt.

„Orlando Furioso" ist eine für den Hof zurechtgemachte Ritteraventiure, in welcher der Magister artium lateinische Verse und italienische Strophen recitieren läßt. Am liebenswürdigsten zeigt sich Greenes Talent in seinem „Flurschützen von Wakefield", einem Stück, welches Ludwig Tieck, der es im ersten Bande seines „Altenglischen Theaters" übersetzt hat, sogar für ein Stück Shakespeares hält. Er nennt es das Muster einer Volkskomödie. Die heitere Fröhlichkeit, welche niemals über sich selbst hinausschweift, sondern in den Schranken einer Nüchternheit bleibt, die uns wohlthut; dieser belustigende Clown, der erfreuliche Charakter der Hauptperson, deren Amtseifer und Heldenmut mit wenigen Zügen so anmutig geschildert sind, der Geist, der das Ganze umspielt: Alles sei so, daß Shakespeare sich dessen auf keine Weise zu schämen brauchte. Die Autorschaft Greenes ist inzwischen glaubwürdig nachgewiesen worden; doch das Lob Ludwig Tiecks muß in vieler Hinsicht übertrieben erscheinen; das Stück ist durchaus skizzenhaft und besteht aus zwei verschiedenen, nicht in eins verschmolzenen Handlungen. Die beliebten Volksballaden in dem „Flurschützen von Wakefield" und „Robin Hood" hat Greene ganz willkürlich aneinander gereiht. Der Flurschütz ist ein tapferer Anhänger des Königs Eduard, welcher den Rebellen mit Mannesmut und Athletenkraft

entgegentritt und nachher auch die Schuhmacher der Stadt Bradford, die an einer alten Volkssitte festhalten und verlangen, daß alle Fremden nur den Speer nachschleifend, nicht auf der Schulter tragend durch ihre Stadt ziehen, zur Raison bringt. Die Gefangennahme des Schottenkönigs in der ersten Scene, dessen Liebe zur tugendhaften Jane Barlay, die lieber ihren Sohn dem Tode weiht, als sich dem Könige ergiebt, die Liebe des Flurschützen zu Bettris, der Tochter des Gilbert Armstrong Goim, von dieser erwidert und am Schlusse zum Ziele führend: das sind die in der ersten Hälfte des Stückes sich begebenden Ereignisse und angeknüpften Fäden, während in den zweiten Teil der Handlung der andere Volkssagenheld Robin Hood ganz plötzlich hereinplatzt. Das Ganze ist eine Reihe locker verknüpfter Anekdoten, der Clown Jankin aber ebensowenig belustigend, wie der Famulus Miles des Meisters Baco. Der Ton ist oft schlicht, natürlich, voll Mutterwitz; aber allen Dramen Greenes fehlt der Zug und Schwung und die fortgehende Spannung; er ist talentvoll, doch als Novellist, und Novellist ist er auch in seinen Stücken. Von den zahlreichen Prosaerzählungen ist sein „Triumph of Time" oder die Geschichte von Doraſtus und Favonia am bekanntesten geworden, weil sie Shakespeare für sein „Wintermärchen" benutzt hat und zwar in so ausgiebiger Weise, daß es nicht unberechtigt erscheint, wenn gerade Greene den Shakespeare einen Emporkömmling nennt, der sich mit fremden Federn schmückt. An die ganze erste und größere Hälfte der Erzählung lehnt sich Shakespeare so sklavisch an, daß hier von einer wesentlichen Umdichtung gar nicht die Rede sein kann. Die Umtaufe der Namen und die Vertauschung von Böhmen und Sici-

lien, indem nicht, wie bei Greene, der König von Sicilien in Böhmen, sondern der König von Böhmen in Sicilien Besuch macht, sind solche Verkleidungsmätzchen, die den Eindruck einer beabsichtigten Maskerade zur Täuschung des Publikums machen.

Als Kuriosum wollen wir noch erwähnen, daß die Seeküste Böhmens nicht einmal ein eigenes Verdienst der Shakespeare-Geographie ist, indem auch der Magister artium Robert Greene seinen König Egistus von Sicilien nach Böhmen segeln läßt, wie er denn auch das Orakel des Apollo auf die „Insel Delphos" verlegt. Der Theaterdirektor Shakespeare nahm eben seine Stoffe, wo er sie fand. Schon früher hatte er die Erzählung seines Vorgängers Lodge „Rosalinde" für sein Lustspiel „Wie es euch gefällt" verwertet, und zwar hat er die ganze Fabel und auch die meisten Charaktere jener Erzählung entlehnt. Was Shakespeares Lustspiele betrifft, so sind wir der Ansicht, daß viele sich wenig oder gar nicht über das Niveau erheben, welches die Werke seiner Zeitgenossen einnehmen; wir können nicht finden, daß das „Wintermärchen", das wir für eins der schwächsten und verfehltesten halten, so hoch über den Greeneschen „Comedies" steht, wie die Shakespeareomanen meinen. Das Stück hat ja in der Dingelstedtschen Bearbeitung einen großen Bühnenerfolg errungen, doch nur infolge der glänzenden Ausstattung und des kritiklosen Aberglaubens, der sich in der Kniebeugung vor den Werken der kanonisierten Litteraturheiligen ausspricht. Die Hermione kann in der großen Gerichtsscene, einem theatralischen Schaustück, durch eine begabte Darstellerin zur Geltung gebracht werden; doch eine Scene macht kein Stück. Im übrigen ist das „Winter-

märchen" skizzenhaft und zusammenhanglos wie nur ein Greeneſches Schauſpiel, die Eiferſucht des Königs ſchwach motiviert; die vielgerühmte Idylle der letzten Akte hat viel Kindiſches, und der Humor des Autolykus iſt mindeſtens ſo albern wie der des Greeneſchen Miles.

* * *

Wir haben bisher die Vorgänger Shakeſpeares erwähnt, diejenigen Dichter, die etwas älter als er oder faſt gleichaltrig mit ihm die engliſche Bühne beherrſchten, ehe Shakeſpeare ſelbſt zur Herrſchaft auf derſelben gelangt war; jetzt wenden wir uns den ganz gleichzeitigen Dichtern zu, die mit ſeinen großen Erfolgen wetteiferten, und zwar zunächſt denjenigen, welche der gleichen Richtung angehörten wie er ſelbſt und ſeine Vorgänger Marlowe, Greene, Peele, Lodge, einer Richtung, die man als die romantiſche bezeichnen kann gegenüber der klaſſiſchen Richtung Ben Jonſons und ſeiner Schule. Da begegnen uns zuerſt zwei hochbegabte Dramatiker John Webſter und John Ford, die wir Dramatiker des Problems nennen und in eine Linie mit unſerm deutſchen Friedrich Hebbel oder auch mit Ibſen und ſeinen deutſchen Jüngern ſtellen könnten. Wo aber nicht ein gewagtes ſexuelles Problem in den Vordergrund tritt, da bleibt immer die Vorliebe für das ausnahmslos Schreckliche und Gräßliche, obſchon ihre Werke in eine Zeit fallen, in welcher die engliſche Dramatik bereits ihre Sturm- und Drangepoche, der auch Shakeſpeares „Titus Andronicus" angehört, hinter ſich hatte und ſchon lange Zeit Shakeſpeares Meiſterwerke der Bühne angehörten. Gerade das iſt ein Vorzug des großen Dichters, daß er alles Anomale und Raffinierte der Situa-

tionen vermied und nur dadurch wirkte, daß er allgemein menschlichen Leidenschaften Schwung und Größe lieh und ihrem Ausdrucke das Gepräge des ἅπαξ λεγόμενον aufdrückte. Von Webster dagegen sagt ein englischer Kritiker: „Er war ein Dichter von düsterem Gemüt, mit Zügen von tiefem Gefühl und höchstem Pathos. Seine Phantasie feierte ein Fest über Gräbern, und Wahnsinn und Mord und tiefe Melancholie erfüllten seine Träume. Ein gewöhnliches Unglück hielt er seiner nicht für würdig, und gewöhnliche Rache war zu trivial für seine Muse. Aus seiner Feder träufte Blut, und er war vertraut mit dem Hospital und dem Leichenhause; er strengte sein Gehirn an, die Schreckniſſe von beiden zu übertreffen." Auch Taine hebt hervor, daß Webster im Darstellen der frechen Verwilderung und raffinierten Grausamkeit, besonders der italienischen Sitten, unerreicht dasteht. Bodenstedt hat in dem ersten Bande seiner „Zeitgenossen Shakespeares" die beiden Hauptdramen Websters „die Herzogin von Amalfi" und „Vittoria Accorombona" trefflich übersetzt und ihm ein Lob gespendet, welchem sich Ulrici nicht anschließen will. „Die Herzogin von Amalfi", nach einer Novelle gearbeitet, welche auch Lope de Vega einem Drama zu Grunde gelegt hat, gipfelt in grellen Ausnahmesituationen. Die Herzogin liebt ihren Hausmeister Antonio und heiratet ihn. Kinder gehen aus dieser Ehe hervor. Ihr Bruder Ferdinand erfährt dies, ohne anfangs zu wissen, wer ihr Gemahl ist; als er davon Kunde erhalten, sinnt er auf Rache. Nicht bloß dem Tode weiht er die Verbrecherin, die, ihres hohen Ranges vergessend, einen niederen Dienstmann zum Gemahl nahm, nein, er sinnt die raffinierteste Seelenmarter aus, um sie vor dem Tode aufs äußerste zu peinigen, und während er

Mörder zu Antonio schickt, begiebt er sich zu ihr und giebt sich den Anschein, als habe er ihr verziehen. Dann aber zeigt er ihr plötzlich eine Gruppe von Wachsfiguren, welche ihren Mann und ihre Kinder schwerverwundet und tot darstellen; er verläßt sie und sendet ihr einen Haufen Wahnsinniger ins Haus, die sie durch Singen, Schreien, Tanzen, Toben um den Verstand bringen sollen. Die Litteratur aller Zeiten hat keine so wüste Scene, keinen solchen dramatischen Höllenbreughel aufzuweisen wie diesen Tanz der Wahnsinnigen um eine dem Tode geweihte Frau. Dann muß sie die Vorbereitungen zu ihrer Hinrichtung durch den Henker mit ansehen, das schaurig ergreifende Totenlied mit anhören und wird zuletzt mit ihren Kindern erwürgt. Auch Antonio wird ermordet, doch dem Würger Ferdinand bleibt das gleiche Los nicht erspart. In jener Scene liegt ein Raffinement der Grausamkeit, das dem Neronischen Zeitalter Ehre machen würde. Alexander Dyce sagt: „Die Leiden und der Tod der Herzogin bemächtigen sich des Geistes wie schmerzvolle Wirklichkeit" — wir meinen, daß solche Nervenfolter nicht mehr dramatisch berechtigt ist; Shakespeare, so sehr er dem Zeitgeschmack und der Brutalität eines an Mordthaten, Hinrichtungen, Ketzerverbrennungen gewöhnten Zeitalters in einzelnen Scenen, zu denen wir auch die Blendung Glosters in „König Lear" rechnen, huldigte, hat solche ausgesuchte Torturen nie auf die Bühne gebracht. Das hat er vor Webster voraus, ebenso die Harmonie der Weltanschauung, die oft melancholische Farben annimmt, niemals aber einen so grellen Pessimismus atmet. Wohl aber steht Webster nicht hinter ihm zurück, was die Energie betrifft, womit er seine Weltanschauung dichterisch ausdrückt: die neuesten

kleinen Jünger Schopenhauers und Nietzsches, zu denen ein großer Teil der jüngstdeutschen Autoren gehört, müssen mit Bezug hierauf in Webster einen großen Meister ehren. Taine fügt einer Blütenlese derartiger Sentenzen die Bemerkung hinzu: „etwas Traurigeres und Großartigeres hat die Litteratur zwischen der Edda und Lord Byron nicht aufzuweisen“:

„Wir sind nichts besser, als gewölbte Gräber
Und tote Mauern, die, wenn eingestürzt,
Kein Echo lassen. 's ist vorbei, lebt wohl!

O der finstern Welt!
In welchem Dunkel, welchem Abgrund schleppen
Die weibischen furchtsamen Menschen
Ihr Leben hin.

Ob wir fallen
Durch schnöden Ehrgeiz, Wollust oder Blut,
Wie Diamanten werden wir geschnitten
Mit unserem eignen Staube.

In unsrem Streben nach Hoheit und Glanz
Sind wir wie übermüt'ge Knaben, die
Mit Seifenschaum sich die Zeit vertreiben.
Wir haschen auch nach Blasen in der Luft.
Was ist das Glück des Lebens? Bloßes Ausruhn
Von einem Übel, bloßes Kräftesammeln,
Um wieder neues Unglück zu erdulden.“

Ulrici unterschätzt Websters geniale Begabung; er spricht von seiner schwülstigen Rhetorik; doch diese ist nicht schwülstiger als diejenige Shakespeares. Der „Herzogin von Amalfi“ rühmt er indes nach, daß wenigstens die Herzogin und Antonio tragische Naturen sind und das Tragische derselben ein Shakespearesches Gepräge trägt. Das kann man von „Vittoria Accorombona“ oder „Der

weiße Teufel" nicht sagen; hier ist die Heldin eine durchaus problematische Natur von seltener verbrecherischer Kühnheit, schlagfertig, mit beißendem Sarkasmus ausgerüstet, den sie besonders ihren Richtern und Klägern gegenüber in der glänzenden Gerichtsscene sieghaft hervorkehrt. Wegen des ersten Mordes wird Vittoria angeklagt, und ihre glänzende furchtlose Verteidigung vor Gericht ist der Höhepunkt des Dramas. Was dann weiter folgt bis zur Ermordung der Heldin, ist etwas verworren, und die Führung der Handlung ist unklarer, durch allerlei Episoden zum Teil von selbständiger Tragik mehr beeinträchtigt als in der „Herzogin von Amalfi". Wir legen den Hauptnachdruck auf die Gestalt der Heldin, „des weißen Teufels", des äußerlich glänzenden Sodomsapfels, der innerlich Staub und Asche birgt, wie sie der Kardinal in der Gerichtssitzung bezeichnete. Shakespeare hat sich eine derartige Heldin nie gewählt. Wie verschwindet gegen diese Vittoria eine Lady Macbeth! Von welchen Gewissensbissen wird die Lady heimgesucht, während diese Vittoria eine ganz reuelose Sünderin ist! Für die italienischen Banditen in Websters Stücken, die sich an Bandellos Novellen anlehnen, giebt es kein Gewissen wie bei den Shakespeareschen Helden. Darin liegt die Bedeutung dieses Dichters; denn in Bezug auf Ausführung der einzelnen Situationen, auf markige Charakteristik, auf eine, wenn auch allzu düstere Tiefe der Weltanschauung, eine ebenso glänzende wie treffende, oft großartige Bildlichkeit des Ausdrucks ist Webster nicht unebenbürtig. Ja, was sein Römerdrama „Appius und Virginia" betrifft, so ist es in Bezug auf die allerdings durch den Stoff gegebene einheitliche Komposition den Shakespeareschen Römertragödien überlegen und steht auch

mit Bezug auf die Energie des Ausdrucks nicht hinter ihnen zurück, wenngleich „Coriolanus“ und „Julius Cäsar“ dasselbe in einzelnen Momenten und Situationen durch Glanz und Großartigkeit übertreffen. Die Handlung ist durch die Geschichte vorgezeichnet. Alexander Dyce rühmt dem Stücke Einfachheit, tiefes Pathos, viele unverkennbare Schönheiten, Einheit des Plans und einen leichten, nie stockenden Gang der Handlung nach. Unserm modernen Geschmack stehen diese regelrechten Stücke näher, auch Webſters Lustspiele, die nichts von Shakespeareſcher Romantik haben, sondern Sittenbilder des Lebens und der Zeit sind.

Wenn Ulrici die besten Dramen von Webſter in eine Fußnote verweist, während er über Shakespeare mehrere Bände schreibt, so zeigt das am besten, wie sich das Bild jener Epoche in den Jahrhunderten verschoben hat. Wir kennen zwar Ben Jonsons warmes Lobgedicht auf den in andern Bahnen wandelnden Freund und Zechgenossen, doch Webſter selbst stellt ihn in der Vorrede zu „Vittoria Accorombona“ (1612) durchaus nicht in die erste Reihe; erst nachdem er den erhabenen Stil Chapmans, Jonsons durchgearbeitete Werke, die ausgezeichneten Meister Beaumont und Fletcher gerühmt hat, erwähnt er endlich den sehr glücklichen und fruchtbaren Fleiß Shakespeares, Dekkers und Heywoods, so daß er nicht nur den ersten mit zwei wenig bedeutenden Dichtern in eine Linie stellt, sondern auch dies Kleeblatt als dasjenige erfolgreicher Bühnenschriftsteller, die fleißig für den Bedarf der Bühne arbeiten, gegen die vorausgehenden Dichter sehr herabsetzt und ihnen eine im ganzen untergeordnete Stellung anweist.

Neben Webſter erscheint John Ford, der ihm an Energie der Darstellung nicht gleich kommt, aber sanftere

Töne anzuschlagen versteht, wohl als der hervorragendste jener Dichter, die sich um Shakespeare gruppieren; allerdings ist er viel jünger als dieser und wird auch vielfach zur Schule Ben Jonsons gerechnet, mit der er einiges in der Ausführung gemein hat; aber gerade wegen seiner Stoffwahl ist er als ein Ausläufer der älteren romantischen Dichtung zu bezeichnen. Wenn Ulrici Webster und Ford wegen des Inhalts ihrer Werke zur Schule Ben Jonsons rechnet, wegen der Form aber den alten Romantikern beizählt, so ist das offenbar verfehlt, und das Umgekehrte entspricht der Wahrheit mehr. Überhaupt beschäftigt sich Ulrici wenig mit Ford, den er für ganz unbedeutend erklärt, während neuere englische Kritiker, vor allem der geniale Dichter Swinburne, ihn begeistert auf den Schild heben. „Kein Dichter," sagt dieser, „läßt sich weniger vergessen als Ford; keiner drückt sozusagen den Stempel seines Genius tiefer in die Erinnerung des Lesers. Man kann ihm nicht die Hand schütteln und dann vorübergehen; man kann nicht nach Belieben ihm begegnen und sich von ihm trennen; wenn er uns einmal berührt, nimmt er uns ganz gefangen, und was er gefangen nimmt, das hält er fest. Seine Werke werden ein Teil unseres Gedankens . . . In jener Galerie monumentaler Männer und mächtiger Erinnerungen in der Mitte oder über den Genossen seiner gottähnlichen Kraft steht die hohe Figur Fords erhaben aufrecht. Sein Name läßt sich nicht aus der Reihe unserer großen Autoren streichen." Das ist ein so hochtönendes Lob, daß Shakespeare kein höheres gezollt werden könnte.

Doch Swinburne fühlt eine gewisse Gedankenverwandtschaft mit Ford; er liebt ja selbst wie dieser das Gewagte in sexuellen Fragen und mußte ja einmal einen

Band seiner Gedichte wieder zurückziehen, wegen des Anstoßes, den sie erregten. Ford hat eine Vorliebe für das Heikle und Anstößige; er würde, wenn er heutigentags lebte, von den jüngstdeutschen Schriftstellern verherrlicht und auf den freien Bühnen aufgeführt werden. Wie Webster Ausnahme-Charaktere, so liebt Ford Ausnahmesituationen. Sein Trauerspiel „Giovanni und Annabella" ist eine Tragödie der sündigen Geschwisterliebe. Der Stoff hat etwas Abstoßendes, Sinnliches, und Shakespeare wählte nie derartige Stoffe; doch Ford hat denselben mit solcher Grazie des Gefühls, mit solchem hinreißenden Ausdruck inniger gramvoller Liebe behandelt, daß man fast das Widerwärtige des Stoffes darüber vergißt. Liebe in Schuld oder Gram ist fast ausschließlich die Empfindung, die Ford darstellt. Sein am meisten geachtetes und in der That interessantes Stück ist „Das gebrochene Herz"; es behandelt den platonischen Ehebruch, ein Thema, das nur ein kühner, psychologisch tiefgehender Dichter wählen konnte. Und in der That kann man Taine zustimmen, wenn er sagt, daß es in der gesamten dramatischen Litteratur keine reinere und rührendere Gestalt gebe, als die Penthea, die Heldin des Fordschen Dramas. Nach dem Willen ihres Vaters und nach ihres Herzens Neigung hat sie die Braut des Orgilus werden sollen, mit dem sie sich auch verlobte. Ihr Bruder aber zwingt sie, den Bassanes zu heiraten. Da sie aber den Orgilus noch immer liebt, fühlt sie sich als Weib des Orgilus, das in bewußtem Ehebruche lebt mit Bassanes, und ruft vor ihrem Tode aus:

„Kein Frieden ist vorhanden
Für ein geschändet Weib, verwittwet durch ein
Gesetzlos Eheband."

Es ist gleichsam das unveräußerliche Eherecht des Herzens, welches das gesetzliche Eherecht als nichtig verurteilt. Penthea hungert sich zu Tode. Parallel mit der Liebe der Penthea geht eine andere das Leben aufzehrende Liebe in dem Drama, diejenige der Prinzessin Kalantha zu Ithokles, dem Bruder der Penthea. Diese, obwohl unglücklich gemacht durch des Bruders eigenwilligen Machtbefehl, spricht doch für ihn und seine Liebe bei der Prinzessin, die sich dann heimlich mit Ithokles verlobt. Damit hängt die Schlußscene zusammen, welche Swinburne die überwältigendste nennt, die je auf einer Bühne vorgekommen, sowohl in Bezug auf äußeren Effekt, wie auf den inneren Eindruck. Höchst dramatisch ist schon die Tanz- und Festscene, wo Kalantha im Tanze anscheinend ruhig fortfährt, während eine Hiobspost nach der anderen kommt, die Kunde vom Tode des Vaters, vom Hungertode der Penthea, von der Ermordung des Ithokles, aber während dieses Tanzes ist ihr das Herz gebrochen. Ithokles ist von Orgilus ermordet worden — zur Königin erhoben, straft sie den Mörder mit dem Tode, doch sie wählt sich dann einen Gemahl, da das Volk nicht dem Scepter einer Jungfrau unterthan sein will:

„Hat ein Weib genug
Zu thun doch, ihrem eigenen Verhalten
Und ihren Leidenschaften zu gebieten."

Man sieht, die Zeit der Elisabeth ist vorüber; statt der Schmeicheleien, mit denen man die Cynthia begrüßt, wird eine andere Tonart angeschlagen. Kalantha stellt dem künftigen Gemahl ihre Bedingungen; sie sorgt für Thron und Volk mit der Weisheit der Regentin und unerschütter-

licher Seelenruhe; dann aber bricht ſie ſterbend an der Leiche ihres Ithokles zuſammen.

Auch Charles Lamb iſt begeiſtert von dieſer grandioſen, feierlichen, überraſchenden Kataſtrophe. Ford, ſagte er, gehöre zur höchſten Klaſſe der Dichter, welche die Erhabenheit in den Herzen der Menſchen, in der Seelengröße ſuchen. Zwei gebrochene Herzen — die Einheit des Grundgedankens in zwei parallelen Handlungen — was man ſo ſehr an Shakeſpeare rühmt, hier findet es ſich wieder. Weniger bedeutend, aber auch auf das Recht und die Schuld der innerſten Gefühle zurückgehend, wie „Das gebrochene Herz", iſt „Das Opfer der Liebe". Bianca, mit dem Herzog Caraffa verheiratet, liebt deſſen Günſtling Fernando und bekennt ihm ihre Liebe, indem ſie in ſein Schlafgemach tritt. Auch dem Herzog geſteht ſie dieſe Untreue des Herzens und er erſticht ſie. Als er aber erfährt, daß ſie ihm thatſächlich die Treue gewahrt, nimmt er ſich ſelbſt das Leben. Das hiſtoriſche Drama „Perkin Warbeck" hat nichts mit Shakeſpeares Hiſtorien gemein; der Aufbau iſt durchaus korrekt wie in Webſters „Appius und Virginia", ganz im Stil der Ben Jonſonſchen Schule: wir finden feſte, ſicher gezeichnete Charaktere, einfache Gefühle, von denen beſonders die edleren, Treue, Dankbarkeit, Hingebung mit Vorliebe gezeichnet ſind. Humoriſtiſche Extravaganzen ſind ihm gänzlich fremd; kleinere derartige Genreſcenen mißlangen ihm, er beſaß durchaus keine humoriſtiſche Ader.

Ein anderer jüngerer Dramatiker, Philipp Maſſinger, wie Ford 1584 geboren, beide etwa 20 Jahre jünger als Shakeſpeare, ſteht ebenfalls unter dem Einfluß der Ben Jonſonſchen Schule und wird in der Regel derſelben zugezählt. In ſeinen Luſtſpielen mit vollem Recht; in ſeinen

Trauerspielen und sonstigen Dramen aber weist er, obschon sie im Ton gleichartiger und im Aufbau korrekter sind, doch vielfach auf die ältere Richtung hin, ebenso durch die Vorliebe für das Grelle und Gewaltthätige, die ihm eigen ist, und durch den Mangel an Einheit in der Komposition. Etwas Gespenstisches und Grausiges hat z. B. seine erste Märchentragödie „Der Tyrann"; seine „Jungfrau als Märtyrerin" erinnert an spanische Muster. In einigen seiner Dramen zeigt sich ein moralischer Rigorismus. Das Unbarmherzige, Gnadenlose herrscht darin vor. So in dem Schauspiel „Die verhängnisvolle Mitgift", wo die Heldin dem Gatten, der durch sie zu Reichtümern gelangt, untreu wird, von diesem überrascht, reuige Bekenntnisse ablegt, fast seine Vergebung erlangt, als ihr eigener Vater, der Gerichtspräsident hinzukommt und auf dessen Urteilsspruch hin die Tochter von dem Gatten getötet wird. Das ist eine Scene, die jedes gesunde Gefühl verletzen muß. Im „unnatürlichen Zweikampf" steht der Sohn dem Vater gegenüber, weil dieser, um ein anderes Mädchen zu heiraten, die erste Frau, des kampflustigen Sohnes Mutter, vergiftet hat; der Sohn wird von dem Vater getötet. Die Motivierung hinkt aber hinter der Handlung her. Auf diese erste, den unnatürlichen Zweikampf betreffende Handlung wird nun eine zweite gepfropft, die mit ihr gar nichts gemein hat. Der Vater liebt die eigene Tochter, beherrscht sich aber und vertraut sie einem Freunde an, der sie mißbraucht. Der erschlagene Sohn erscheint dem Alten als Gespenst, und dieser wird durch einen Blitz getötet. Lauter grelle Theatereffekte ohne dramatischen Zusammenhang. Besser ist der „römische Mime". Paris, der die Kaiserin Domitia liebt, wird nach der Entdeckung dieser Liebe vom

Kaiſer getötet, der ſelbſt in ſchauſpieleriſches Gewand ſchlüpft und in einer geſpielten Scene mit ihm kämpft, wobei er ihn mit ſcharfem Stahl anfällt und ums Leben bringt. Das beſte Drama Maſſingers iſt „Der Herzog von Mailand". Der Stoff iſt demjenigen von Hebbels „Herodes und Mariamne" ähnlich. Der Herzog Sforza reiſt zu Karl V., um Gnade zu flehen, weil er gegen ihn mit dem Franzoſenkönig geſtanden. Er vertraut inzwiſchen ſeine Gattin Marcella dem Schutze Antonios an; dieſer will ſie verführen, und als ſie ihm widerſteht, verleumdet er ſie bei dem heimkehrenden Herzog, der ſie in eiferſüchtiger Verblendung tötet. Doch kommt die Verleumdung zu Tage. Antonio vergiftet den Herzog und verfällt ſelbſt der Folter und dem Gericht. Das Stück hat viel dramatiſche Energie; die Sprache iſt geläuterter als in Shakeſpeares Dramen, doch iſt das Hiſtoriſche, das für die Haupthandlung nebenſächlich iſt, zu breit ausgeführt, obwohl die Reden Sforzas vor dem Kaiſer Zeugnis für die glänzende Rhetorik des Dichters ablegen. Von Maſſingers Luſtſpielen, die ganz der neuen Richtung bürgerlicher Lebensgewohnheiten angehören, haben ſich zwei, „die Citydame" und „Ein neues Rezept, alte Schulden zu bezahlen", auf der Bühne erhalten, wohl durch die ſchauſpieleriſchen Aufgaben, die ſie bieten, die aber faſt über den Luſtſpielrahmen hinauswachſen: den Tartuffe Lucas in dem erſten Stück und den gewiſſenloſen Overgiles in dem zweiten. Maſſingers hervorragender Dichterbegabung hat Alfred Meißner in den „Hiſtorien" ein ſchönes Gedenkblatt gewidmet.

* * *

Wir können hier nicht näher auf die anderen zahlreichen Dramatiker eingehen, die gleichzeitig mit Shakespeare, der älteren Schule angehörig, Bühnenerfolge errungen haben, von denen aber keiner dem Lorbeer Shakespeares gefährlich werden konnte. Ulrici behandelt einige derselben sehr eingehend, während er Ford und Massinger in die Noten verweist. Wir weichen von dieser Rangstellung aufs entschiedenste ab. John Heywood ist ein Vielschreiber, er hat über 220 Dramen geschrieben, teils allein, teils mit anderen zusammen. Die Stücke sind meist flüchtig und oberflächlich ausgeführt; die gefällige Darstellungsweise erinnert an Robert Greene; ihr Grundzug ist eine gewisse nüchterne prosaische Lebenswahrheit; eins seiner Hauptstücke ist „Ein Weib, das durch Güte getötet wird". Im Gegensatz zu Heywood ist Chapman, der Übersetzer der „Ilias", würdevollen, erhabenen Stils fähig, auch glücklich in Beschreibungen und Betrachtungen, aber mehr episch als dramatisch. Doch finden sich einzelne Stellen in „Byrons Tragödie" und auch in „Bussy d'Amboise", wie die Worte des sterbenden Helden, voll dramatischen Markes und schöner Beredsamkeit. Thomas Dekker phantasievoll, aber oft grell, wie in seinem „Fortunatus", John Marston („Antonio und Mellida") kühn und gewaltthätig in seinen Erfindungen, William Rowlay („Julian" und „Merlins Geburt", an welchem Drama Shakespeare Anteil haben soll), Middleton („die Hexe") und andere sind namhafte Vertreter dieses rastlos für den Bühnenbedarf des Tages arbeitenden Dichtergeschlechts. Das erwähnte Werk des Grafen Schack „die englischen Dramatiker", bearbeitet nach der Schrift des Engländers Lamb, bringt Fragmente aus den Dramen aller dieser Dichter, mit ergänzenden

Charakteristiken derselben durch englische und deutsche Kritiker.

* * *

Noch haben wir den namhaftesten Dichter jener Epoche, Ben Jonson, hier nicht erwähnt, und wenn es sich nur um die Bedeutung und den maßgebenden Einfluß desselben handelte, so verdiente gerade er eine sehr eingehende Besprechung, doch da wir eine vergleichende Höhenmessung der Zeitgenossen und Shakespeares bezwecken, so scheidet Ben Jonson hier deshalb aus, weil er gleichsam einer gänzlich anderen dramatischen Formation angehört, deren Ausläufer indes durch die ganze englische Dramatik der nächsten Jahrhunderte hindurchgehen, während die gewaltige Gebirgsgruppe der älteren Richtung Shakespeares und der geistesverwandten Genossen gänzlich isoliert geblieben ist. In der That hat Shakespeare auf die Entwickelung des englischen Dramas in der Folgezeit, ja bis zur Gegenwart hin nicht den geringsten Einfluß ausgeübt; das Drama bewegte sich in der zuerst von Ben Jonson eingeschlagenen Richtung, die sich an die römische Komödie und Tragödie anlehnte, deren Einfluß aber außerordentlich verstärkt wurde, seitdem die französischen Klassiker, von denen nur Corneille ein Zeitgenosse der späteren Lebensjahre Jonsons ist, in ganz Europa den Ton angeben. Ben Jonson (1573—1637) war, wenn auch mit Shakespeare befreundet und ein Lobredner seines Talents, doch ein Gegner der ganzen romantischen Richtung, der er oft mit scharfer Satire zu Leibe ging. Eines Maurers Sohn, anfangs selbst Maurer, dann Soldat, widmete er sich später dem Studium und wurde einer der gelehrtesten Schriftsteller

jener Zeit, von zwei Universitäten mit dem Magistertitel ausgezeichnet. Er wurde Hofdichter, nachdem er vorher wegen Beleidigungen des Hofes zu Gefängnisstrafen verurteilt worden war. Auch Schauspieler war er kurze Zeit. Er hatte ein Bulldoggennaturell, etwas Rauhes, Athletisches in seinem Wesen, mit der Schärfe und Strenge eines Moralisten. Er war ein Kritiker, ein logischer Kopf, ein Satiriker; die Satire war sein Lebensatem, sie findet sich auch in seinen römischen Trauerspielen. Wie er im Duell einen seiner Gegner tötete, so war er auch ein litterarischer Klopffechter, der mit Dichtern wie Chapman und Dekker im Streit lag. In seinen Dramen beobachtete er die Regeln des Aristoteles, die Einheit von Zeit und Ort; ihr Aufbau war korrekt, die Intrigue wohl überlegt; sie hatte Hand und Fuß; die Handlung steigerte sich. In seinen Römerdramen „Sejanus“ und „Catilina“ zeigt er sich als ein Meister schulgerechter Rhetorik. Der jähe Wechsel von Zeit und Ort, die Scenenzersplitterung Shakespeares und seiner Genossen waren ihm fremd. In seinen Lustspielen bevorzugte er eine Charakterzeichnung, die an die späteren Dramen Molières erinnerte; die Charaktere gehen in einer Eigenschaft auf; sie sind meistens Vertreter eines Lasters oder einer Grille und Sonderbarkeit, die sie ganz beherrscht, auch in seinem besten Lustspiele „Volpone“, dessen Held ein Schlaukopf ist, der seine Erbschleicher ausbeutet und prellt, darunter auch einen Ehemann, der seine Frau der Schande verkauft, und im „Alchymisten“, in welchem Stück ebenfalls Betrügereien und Prellereien die Hauptrolle spielen und in welchem die Einheit der Zeit, des Ortes, der Handlung streng festgehalten ist. Ben Jonson haßte das ganze mittelalterliche Treiben, jede Art

von Romantik, Hexen- und Zauberkram und alles, was von Shakespeare und Genossen gepflegt wurde; er fuhr mit einem wahren Ingrimm darauf los. Ein heller Kopf, der über eine schneidende Satire und schonungslosen Witz verfügte, die Zerfahrenheit vieler Shakespeareschen Stücke vermied, aber sich in Gestaltungskraft und Poesie, in Bezug auf eigentlich dichterisches Vermögen mit Shakespeare nicht messen konnte; er stand auf der entgegengesetzten Seite, Vertreter einer grundverschiedenen Geschmacksrichtung — und damit ist jeder vergleichende Maßstab ausgeschlossen.

Dasselbe gilt ebenso, wenn auch in geringerem Grade, von Beaumont und Fletcher, einem Doppelgestirn, bei welchem Fletcher der am hellsten strahlende Hauptstern ist. Francis Beaumont (1584—1616) und John Fletcher (1579—1625) gehörten den höheren Ständen an. Wir finden bei ihnen nirgends den Ton der Volkskneipen; ihr Dialog ist elegant und entspricht mehr unseren Begriffen eines geistreichen Konversationstons im Lustspiel, frei von Witzeleien und Witzhaschereien; auch in Bezug auf die Komposition gehören diese Dichter mehr der Schule Ben Jonsons an. Fletcher ist jedenfalls der wertvollsten einer und in einer anderen Epoche, in welcher nicht ein solches Gedränge von Talenten war, würde er einen die ganze Zeit beherrschenden Glanz um sich verbreitet haben. Wer die von Schack übersetzten Fragmente aus seinen Stücken liest, der wird diesen Eindruck gewinnen. Seine Stoffe sind oft grell, oft anstößig, an den Inceſt streifend, doch, nicht wie bei Webster dies Thema rücksichtslos ausbeutend — heikle Situationen, die sich aber doch meistens in Wohlgefallen auflösen. Allein an das Hochtragische Shakespeares reicht eben Fletcher nicht heran; wir finden bei

ihm gemeine Laster und Verbrechen, die am Schluß meistens bestraft werden; aber diese äußerliche Justiz hat nicht die Würde der Tragödie, welche alle Tiefen des Menschenschicksals erschöpft. Dagegen müßten wir unseren ganzen modernen geläuterten Geschmack verleugnen, wenn wir nicht den Lustspieldichter Fletcher über den Lustspieldichter Shakespeare stellen wollten, was den Dialog und Aufbau der Stücke betrifft, wenn auch meist der Grundgedanke bei Shakespeare tiefer und die Charakterzeichnung aus einem Guß ist, während bei Fletcher bisweilen die Ben Jonsonsche Neigung hervortritt, die Charaktere als fleischgewordene Abstraktionen hinzustellen. Wir können die lange Reihe seiner Lustspiele hier nicht einzeln durchgehen.

* * *

Wir haben die hervorragendsten Zeitgenossen Shakespeares, besonders diejenigen, die in gleichem Geist und gleicher Richtung schufen, unseren Lesern vorgeführt. Das Resultat dieser Untersuchungen und litterarischen Charakterzeichnungen, wenn wir dasselbe frei von jeder Shakespeareomanie und Befangenheit durch die Summe der deutschen Shakespeareapotheosen, die sich im Laufe von fast anderthalb Jahrhunderten in einen jedes selbständige Urteil verdunkelnden Glorienschein verwandelt haben, festzustellen suchen, kann nur die Überzeugung sein, daß in Bezug auf Shakespeares Historien und Lustspiele ein Vorzugsrecht nicht aufrecht zu halten ist, daß es da viele Ebenbürtige unter den Mitstrebenden gegeben hat, daß einige Talente auch mit gleichem Erfolge abweichende Wege einschlugen, daß er aber an Tiefe und Harmonie der Weltanschauung allen überlegen ist und daß wir doch niemals in der Lage

ſein werden, mit ſeinen großen Meiſterwerken, „Hamlet“, „Lear“, „Macbeth“, „Othello“, irgend ein anderes Werk der Zeitgenoſſen zu vergleichen. Die Geneſis der Leidenſchaften darzuſtellen, iſt keinem anderen ſo gelungen wie dem großen Herzenskundigen William Shakeſpeare, der nicht als Einäugiger König unter den Blinden war, ſondern mit ſeiner Sehkraft und Seherkraft ein hellſehendes Dichtergeſchlecht überflügelt hat. Man könnte der jüngſten Epoche nachrühmen, daß ſie ein gleiches Gedränge von Talenten, von vielfach unausgegorenen Talenten entfalte, nur mit dem Unterſchied, daß dieſe eine klaſſiſche Epoche hinter ſich haben, deren Hauptmatadoren ſie gelegentlich einen Fußtritt verſetzten, während jene ſich auf einem noch ganz jungfräulichen Boden der dramatiſchen Dichtkunſt tummelten und mit keiner Vergangenheit abzurechnen hatten. Unter den Neueſten iſt aber eine ſo bedeutſame Geſtalt, die ſich zu monumentaler Größe aufrichtet, ein Shakeſpeare der Modernen, nicht zu finden, und wenn einige Kritiker ſie gefunden zu haben glauben, ſo wird ſich dieſe Höhenmeſſung vom Standpunkt einer thörichten Apotheoſe bald genug als eine optiſche Täuſchung erweiſen.

Allgemeiner Verein für Deutsche Litteratur.

Protektorat:
Se. Königl. Hoheit
Großherzog Karl Alexander
von Sachsen-Weimar.

Protektorat:
Se. Königl. Hoheit
Prinz Georg
von Preussen.

Vorstand:

Dr. G. v. Goßler, Exc.,
Staatsminister, Oberpräsident der Prov. Westpreußen zu Danzig.

Dr. Erich Schmidt,
ordentl. Professor an der Königl. Universität zu Berlin.

Prof. A. v. Werner,
Direktor der Königl. Akademie der Künste zu Berlin.

Dr. W. Jordan,
Geheimer Ober-Regierungsrat zu Berlin.

Satzungen:

§ 1. Der „Allgemeine Verein für Deutsche Litteratur" verfolgt die Aufgabe, seinen Mitgliedern neue, gute populärwissenschaftliche Werke hervorragender deutscher Schriftsteller auf dem Gebiete der Geschichte, Litteratur, Länder- und Völkerkunde, Naturwissenschaften, Philosophie, Musik, Kunst u. s. w. zu einem billigen Preise zugänglich zu machen.

§ 2. Die Mitglieder verpflichten sich zur Zahlung eines jährlichen Abteilungsbeitrages von Achtzehn Mark, der beim Eintritt in den Verein oder bei Empfang des ersten Bandes der Abteilung zu entrichten ist.

§ 3. In jeder Abteilung erscheinen in Zwischenräumen von drei Monaten vier Werke im Umfange von 320—450 Seiten Oktav, die sich durch geschmackvollen Druck und eleganten Halbfranz-Einband auszeichnen und allen Vereinsmitgliedern postfrei zugesandt werden.

§ 4. Die Vereinsveröffentlichungen gelangen zunächst nur an die Mitglieder zur Versendung und werden an Nichtmitglieder erst später und nur zu bedeutend erhöhtem Preise (der Band zu 6—9 Mark) abgegeben. Der sofortige Umtausch eines neuerschienenen Werkes gegen ein anderes, früher erschienenes ist den Vereins-Mitgliedern ohne jede Nachzahlung gestattet.

§ 5. Der Eintritt in den Verein kann jederzeit erfolgen. Die Beitrittserklärung ist an eine beliebige Buchhandlung oder an die Geschäftsstelle des „Allgemeinen Vereins für Deutsche Litteratur" Berlin W., Elßholzstraße 12 zu richten. Ein etwaiger Austritt ist spätestens bei Empfang des dritten Bandes einer jeden Abteilung der betreffenden Buchhandlung oder der Geschäftsstelle des Vereins anzuzeigen.

§ 6. Die Geschäftsführung des Vereins liegt in den Händen der Verlagsbuchhändler Kommerzienrat Dr. Hermann Paetel und Alfred Paetel.

In den bisher erschienenen XXV Abteilungen gelangten nachstehende Werke zur Ausgabe:

Abteilung I

Bodenstedt, Fr. v., Aus dem Nachlasse Mirza-Schaffys.

***Sybel, H. v.**, Vorträge und Aufsätze.

Osenbrüggen, E., Die Schweizer. Daheim und in der Fremde.

***Schmidt, Adolf**, Historische Epochen und Katastrophen.

***Reitlinger, Edm.**, Freie Blicke. Populärwissenschaftliche Aufsätze.

***Löher, Franz v.**, Kampf um Paderborn 1597—1604.

Hanslick, Eduard, Die moderne Oper.

Abteilung II

***Richter, H. M.**, Geistesströmungen.

***Heyse, Paul**, Giuseppi Giusti, Gedichte.

***Bodenstedt, Fr. v.**, Shakespeares Frauencharaktere.

***Auerbach, Berthold**, Tausend Gedanken des Collaborators.

***Gutzkow, Carl**, Rückblicke auf mein Leben.

***Hoyns, Georg**, Die alte Welt.

***Frenzel, Karl**, Renaissance- und Rococo-Studien.

Abteilung III

Vámbéry, Hermann, Sittenbilder aus dem Morgenlande.

Lorm, Hieronymus, Philosophie der Jahreszeiten.

Büchner, Ludwig, Aus dem Geistesleben der Tiere.

***Lindau, Paul**, Alfred de Musset.

Bodenstedt, Fr. v., Der Sänger von Schiras, Hafisische Lieder.

***Goldbaum, W.**, Entlegene Culturen.

***Reclam, C.**, Lebensregeln für die gebildeten Stände.

Abteilung IV

***Woltmann, Alfred**, Aus vier Jahrhunderten niederländisch-deutscher Kunstgeschichte.

***Dingelstedt, Franz**, Litterarisches Bilderbuch.

***Strodtmann, Ad.**, Lessing. Ein Lebensbild.

Lazarus, M., Ideale Fragen.

***Lenz, Oscar**, Skizzen aus Westafrika.

***Vogel, H. W.**, Lichtbilder nach der Natur.

Büchner, Ludwig, Liebesleben in der Tierwelt.

Abteilung V

Hanslick, Eduard, Musikalische Stationen. (Der „Modernen Oper" II. Teil.)

Cassel, Paulus, Vom Nil zum Ganges. Wanderungen in die orientalische Welt.

***Werner, Reinhold**, Erinnerungen und Bilder aus dem Seeleben.

***Lauser, W.**, Von der Maladetta bis Malaga. Zeit- und Sittenbilder aus Spanien.

Abteilung VI

*Lorm, Hieronymus, Der Abend zu Hause.
*Schmidt, Max, Der Leonhardsritt. Lebensbilder aus dem bayerischen Hochlande.
*Genée, Rudolf, Lehr- und Wanderjahre des deutschen Schauspiels.
*Kreyßig, Friedrich, Litterarische Studien und Charakteristiken.

Abteilung VII

*Weber, M. M., Freiherr von, Vom rollenden Flügelrade.
*Ompteda, Ludwig, Freiherr von, Aus England. Skizzen und Bilder.
Hopfen, Hans, Lyrische Gedichte und Novellen in Versen.
*Das moderne Ungarn. Herausgegeben von Ambros Negményi.

Abteilung VIII

Ehrlich, H., Lebenskunst und Kunstleben.
Hanslick, Eduard, Aus dem Opernleben der Gegenwart. (Der „Modernen Oper" III. Teil.)
*Reuleaux, F., Quer durch Indien. Mit 20 Original-Holzschnitten.
Klein, Hermann J., Astronomische Abende. Geschichte und Resultate der Himmels-Erforschung.

Abteilung IX

Brahm, Otto, Heinrich von Kleist. (Preisgekröntes Werk.)
Egelhaaf, G., Deutsche Geschichte im Zeitalter der Reformation. (Preisgekröntes Werk.)
Jastrow, J., Geschichte des deutschen Einheitstraumes und seiner Erfüllung. (Preisgekröntes Werk.)
*Gottschall, Rud. v., Litterarische Totenklänge und Lebensfragen.

Abteilung X

*Preyer, W., Aus Natur- u. Menschenleben.
*Jähns, Max, Heeresverfassungen und Völkerleben. Eine Umschau.
*Lotheißen, Ferdinand, Margarethe von Navarra.
Hanslick, Eduard, Concerte, Componisten und Virtuosen.

Abteilung XI

*Gneist, Rudolf v., Das englische Parlament in tausendjährigen Wandlungen vom 9. bis zum Ende des 19. Jahrhunderts.
Güßfeldt, Paul, In den Hochalpen. Erlebnisse a. d. Jahren 1859—1885.
*Meyer, M. Wilhelm, Kosmische Weltansichten. Astronomische Beobachtungen und Ideen aus neuester Zeit.
*Brugsch, H., Im Lande der Sonne. Wanderungen in Persien.

Abteilung XII

*Meyer, Jürgen Bona, Probleme der Lebensweisheit. Betrachtungen.
*Herrmann, Emanuel, Cultur und Natur. Studien im Gebiete der Wirtschaft.
Büchner, Ludwig, Thatsachen und Theorien a. d. naturwissenschaftl. Leben der Gegenwart.
Hanslick, Eduard, Musikalisches Skizzenbuch. (Der „Modernen Oper" IV. Teil.)

Abteilung XIII

Geffcken, F. H., Politische Federzeichnungen.
Lesseps, Ferdinand von, Erinnerungen.
Meyer, M. Wilh., Die Entstehung der Erde und des Irdischen.
*__Bodenstedt__, Friedrich v., Erinnerungen aus meinem Leben. I. Bd.

Abteilung XIV

*__Falke__, Jacob von, Aus dem weiten Reiche der Kunst.
*__Herrmann__, Emanuel, Sein und Werden in Raum und Zeit.
*__Henne am Rhyn__, O., Kulturgeschichtliche Skizzen.
*__Preyer__, W., Biologische Zeitfragen.

Abteilung XV

Hanslick, Ed., Musikalisches und Litterarisches. (Der „Modernen Oper" V. Teil.)
*__Bodenstedt__, Fr. v., Erinnerungen aus meinem Leben. II. Band.
*__Hellwald__, Fr. v., Die Welt der Slawen.
*__Spielhagen__, Fr., Aus meiner Studienmappe.

Abteilung XVI

Büchner, Ludwig, Das goldene Zeitalter.
*__Brugsch__, H., Steininschrift und Bibelwort.
*__Meyer__, M. Wilh., Mußestunden eines Naturfreundes.
*__Sterne__, Carus, Natur und Kunst.

Abteilung XVII

Hanslick, Ed., Aus dem Tagebuche eines Musikers. (Der „Modernen Oper" VI. Teil.)
*__Henne am Rhyn__, O., Die Frau in der Kulturgeschichte.
*__Gottschall__, Rud. v., Studien zur neuen deutschen Litteratur.
*__Falke__, Jacob, v., Geschichte des Geschmacks.

Abteilung XVIII

*__Werner__, Reinhold, Auf fernen Meeren und Daheim.
*__Ullrich__, Titus, Reisestudien.
*__Jähns__, Max, Über Krieg, Frieden und Kultur.
Diercks, G., Kulturbilder aus den Vereinigten Staaten.

Abteilung XIX

Ehlers, Otto E., An indischen Fürstenhöfen. I. Band.
Ehlers, Otto E., An indischen Fürstenhöfen. II. Band.
*__Brugsch__, H., Mein Leben und mein Wandern.
Ehlers, Otto E., Im Sattel durch Indo-China. I. Band.

Abteilung XX

Hanslick, Ed., Aus meinem Leben. I. Band.
Ehlers, Otto E., Im Sattel durch Indo-China. II. Band.
Hanslick, Ed., Aus meinem Leben II. Band.
*__Fitzner__, Rud., Die Regentschaft Tunis.

Abteilung XXI

*Falke, Jacob von, Aus alter und neuer Zeit.
*Frenzel, Karl, Rokoko, Büsten und Bilder.
*Ehrlich, H., Modernes Musikleben.
*Wegener, Georg, Herbsttage in Andalusien.

Abteilung XXII

Hanslick, Ed., Fünf Jahre Musik. (Der „Modernen Oper" VII. Teil.)
Dove, Karl, Südwest-Afrika.
*Herrmann, E., Das Geheimnis der Macht.
Ehlers, Otto E., Im Osten Asiens.

Abteilung XXIII

*Wegener, Georg, Zum ewigen Eise.
*Werner, R., Salzwasser. Erzählungen aus dem Seeleben.
*Hirschfeld, G., Aus dem Orient.
*Haacke, W., Aus der Schöpfungswerkstatt.

Abteilung XXIV

*Karpeles, Gustav, Litterarisches Wanderbuch.
Dove, Karl, Vom Kap zum Nil.
Seidel, A., Transvaal, die Südafrikanische Republik.
*Canera, Karl, Aus drei Weltteilen.

Abteilung XXV

Hanslick, Ed., Am Ende des Jahrhunderts. (Der „Modernen Oper" VIII. Teil.)
Below, Ernst, Mexiko. Skizzen und Typen aus dem Italien der neuen Welt.
Zabel, Eugen, Russische Litteraturbilder.
Lindau, Paul, An der Westküste Kleinasiens.

Bezugs-Erleichterung.

Damit die verehrlichen Mitglieder, welche dem Verein neu beitreten, Gelegenheit haben, sich aus den früher erschienenen Abteilungen die ihnen zusagenden Werke **billiger als zum Ladenpreise von 6—8 Mark** für den Band beschaffen zu können, haben wir bei einer **Auswahl** aus den mit * bezeichneten Bänden zur Erleichterung des Bezuges eine bedeutende Preisermäßigung eintreten lassen, und zwar in der Weise, daß nach freier Wahl

10	Bände	. . . .	anstatt	60— 80	ℳ	jetzt	35	ℳ	kosten.
15	„	. . . .	„	90 - 120	„	„	50	„	„
20	„	. . . .	„	120—160	„	„	65	„	„
25	„	. . . .	„	150—200	„	„	80	„	„
30	„	. . . .	„	180—240	„	„	95	„	„
35	„	. . . .	„	210—280	„	„	110	„	„
40	„	. . . .	„	240—320	„	„	125	„	„
50	„	. . . .	„	300—400	„	„	155	„	„
60	„	. . . .	„	360—480	„	„	180	„	„

Druck von Greßner & Schramm, Leipzig.